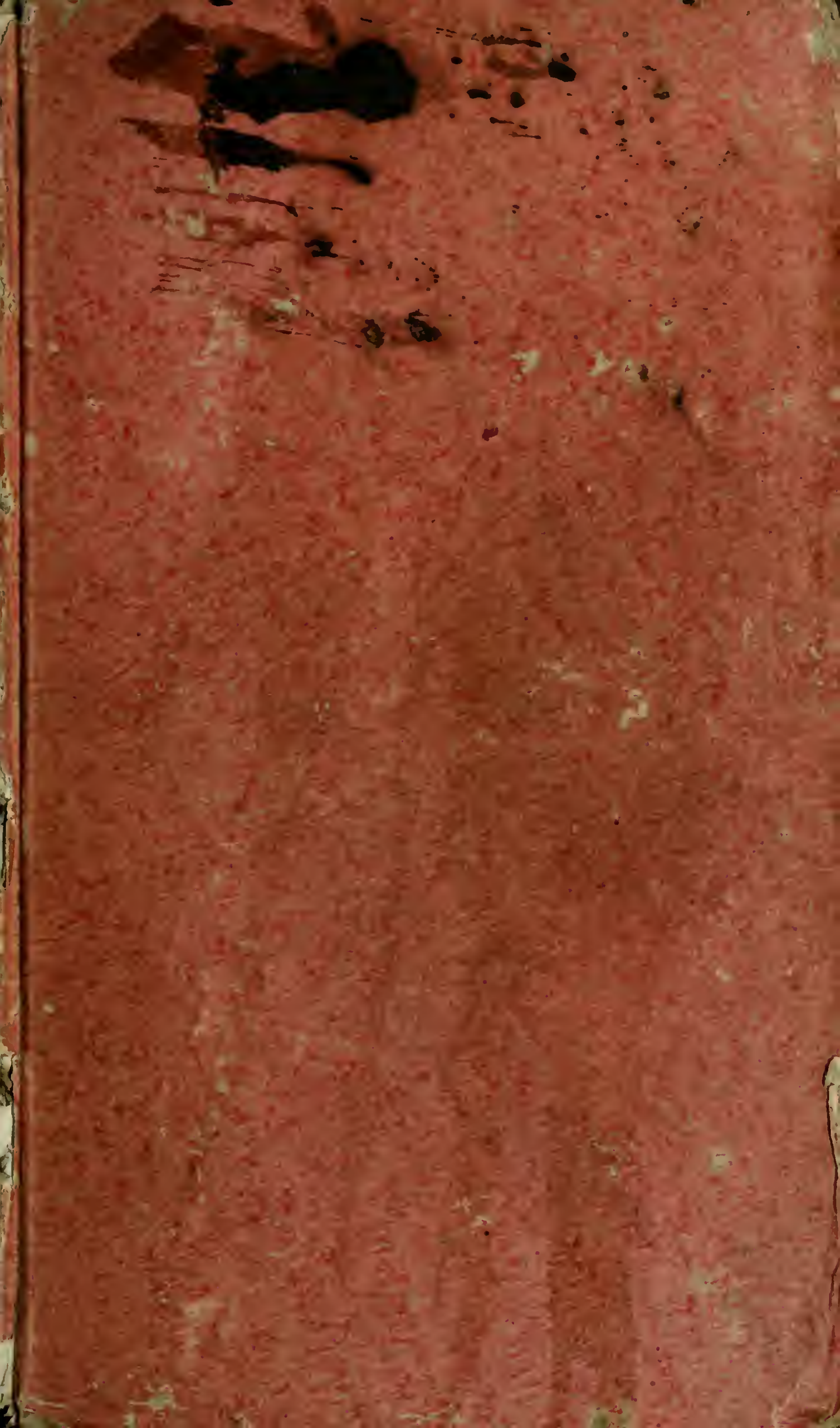


ANNALES DU MUSEE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

12 Vol.



C. Normand inv.t et sc.

ANNALES DU MUSÉE

ET DE

L'ÉCOLE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

Recueil de Gravures au trait, contenant la collection complète des Peintures et Sculptures du Musée Napoléon ; les principaux ouvrages de peinture, sculpture, ou projets d'architecture qui, chaque année, ont remporté le prix aux concours publics ; les productions des Artistes en tous genres, qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges; édifices publics, etc.

Rédigé par C. P. Landon, Peintre, ancien pensionnaire de l'Académie de France, à Rome ; membre de l'Athénée des Arts ; de la Société Philotechnique ; de celle libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris ; Associé-Correspondant de la Société d'émulation d'Alençon, de celle d'Anvers, etc.

TOME DOUZIÈME.

A PARIS,

Chez C. P. Landon, Peintre, quai Bonaparte, n.° 1, au coin de la rue du Bacq.

DE L'IMPRIMERIE DES ANNALES DU MUSÉE.
1806.

A Monsieur VINCENT,

Peintre, de l'Institut de France, Professeur de l'Ecole spéciale de Peinture et Sculpture.

Monsieur,

Je n'ai pas l'avantage de pouvoir me compter au nombre de vos élèves; cependant, inspiré par votre exemple, aidé quelquefois de vos utiles conseils, je vous dois les sentimens de reconnaissance et d'attachement d'un disciple pour son maître. Sensible aux marques d'intérêt et d'amitié dont vous m'avez comblé, encouragé par les suffrages dont vous honorez mon travail, j'ose vous prier d'agréer la dédicace de ce volume, trop faible témoignage de la considération et du respect avec lesquels je suis,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

LANDON.



Gros pinx t C. Normand sc



Gros pinx.t d sc.

Planches première et deuxième.—La Peste de Jaffa ; par M. Gros.

Ce tableau, qui a établi la réputation de son auteur, fut exposé au Salon de l'an 13, et appartient au gouvernement qui le fait exécuter en tapisserie. Le public et un grand nombre d'artistes s'empressèrent de rendre justice aux beautés de cet ouvrage qu'ils couronnèrent spontanément, ainsi que cela était arrivé les années précédentes pour quelques productions qui, lors de l'exposition, avaient enlevé tous les suffrages.

Avant d'analyser cette composition, il est nécessaire de rapporter la notice qui se trouve dans le Livret du Salon.

« Les ravages que faisait la peste dans l'armée d'Orient, « depuis le commencement de la campagne de Syrie, « causaient une inquiétude générale. Les effets de ce « fléau se firent sentir avec plus de force, immédiate- « ment après le siege de la ville de Jaffa, qui fut prise « d'assaut.

« Le général en chef Bonaparte, voulant détruire le « prétexte de découragement qu'un sentiment exagéré, de « crainte pour cette maladie, pouvait faire naître dans l'ar- « mée, et prouver que ses effets étaient moins terribles « que l'effroi qu'ils causaient, visita l'hôpital des pestifé- « rés de Jaffa, dans les plus grands détails. Après avoir « fait porter tous les secours qu'on put lui procurer, et y « avoir même envoyé une partie de ses provisions parti- « culières, le général, suivi de son état-major et du mé- « decin en chef de l'armée, qui cherchait à lui per- « suader de ne pas trop prolonger sa visite, n'en donna « pas moins de temps à tous les détails de l'hôpital.

« Il consolait, en outre, les malades par tous les moyens « de persuasion ; il faisait espérer aux uns un soulage- « ment prochain, à d'autres une guérison certaine, et « inspirait à tous de la confiance dans l'efficacité des re- « mèdes qu'on employait.

« Pour éloigner davantage l'effrayante idée d'une conta- « gion subite et incurable, il fit ouvrir devant lui quelques « tumeurs pestilentielles, et en toucha plusieurs. Il donna, « par ce magnanime dévouement, le premier exemple « d'un genre de courage inconnu jusqu'alors, et qui fit « depuis des imitateurs. »

Le Héros se fait reconnaître au premier coup-d'œil ; son expression est celle du calme et de la bienveillance ; son attitude est noble et simple ; et toute la figure porte l'empreinte d'un grand caractère. Pour mieux faire sentir le danger que Bonaparte court dans cette occasion, l'artiste a placé derrière lui deux Officiers dont l'un tient un mouchoir sur sa bouche, et l'autre, enveloppé dans son manteau, s'éloigne de ce séjour infect. Entre le Général et le Pestiféré qu'il touche, et qui le regarde avec attendrissement, on reconnaît M. Desgenettes, médecin en chef de l'armée, aussi célèbre pour ses connaissances que pour son courage. L'intention que l'artiste lui a donnée est très-belle : il craint que Bonaparte ne devienne la proie du mal terrible qu'il brave avec trop d'assurance. A genoux et devant cette figure, un Soldat de la 18.me brigade, éprouve la même crainte ; il oublie ses maux pour ne voir que le danger auquel s'expose son général que sa main cherche à éloigner. La figure d'un Pestiféré qui semble renaître à l'espoir, et que pansent deux médecins turcs, se lie heureusement à ce beau groupe, ainsi qu'un autre Militaire placé plus haut et qui s'appuye sur une béquille. A peu près sur le même plan et du même côté,

un Français, attaqué de l'ophtalmie qui règne dans ces climats, vient d'entendre la voix du héros; il s'approche à tâtons de l'endroit d'où elle part. Le devant offre une autre scène; un jeune Chirurgien, victime de son humanité, s'évanouit, atteint lui-même du mal dont il voulait sauver le malheureux qui expire sur ses genoux. L'artiste a consacré l'autre partie du tableau à exprimer les symptômes et les effets cruels de la peste du Levant. Un Malade, étendu sur la terre, s'arrache les cheveux, et tous ses membres contractés annoncent l'excès de ses souffrances. On voit sur les traits de celui qui se soulève pour regarder Bonaparte, qu'il sort d'un semblable accès. Un troisième reste immobile, la tête appuyée sur les mains et paraît insensible à tout ce qui se passe autour de lui. Une figure d'un caractère plus effrayant est celle de l'homme qui, couvert presque entièrement d'un manteau, ne laisse apercevoir que des yeux égarés et sanglans; entre ces deux derniers, le cadavre d'un Militaire qui vient de succomber est étendu sur le lit commun à tous les malades. Plus loin des Officiers, dont l'un est aveugle, reçoivent avec reconnaissance le pain que distribuent deux turcs; l'un de ceux-ci indique aux malades que ces secours leur sont donnés par le général en chef. Derrière ce groupe, des Esclaves emportent le corps d'un Pestiféré dont on ne voit que les jambes.

Il est inutile de détailler davantage les pensées accessoires de cette vaste composition dont les figures sont plus grandes que nature. L'artiste n'a rien omis de ce qui pouvait expliquer le sujet et faire connaître le lieu où l'action se passe; l'architecture des Orientaux, le ciel brûlant de la Syrie, la position de la ville de Jaffa, tout semble être rendu avec la plus grande exactitude. Mais ce qui frappe le plus dans ce tableau, c'est l'effet imposant que produit son ensemble et qui est soutenu par la force et la beauté du

coloris. Le dessin est vigoureux, hardi et d'un bon style; les draperies des Asiatiques et les manteaux des soldats offrent des plis larges et de belles masses; enfin, sans éviter aucune des difficultés que le costume européen présente à l'homme de goût, M. Gros a su l'ajuster avec tant d'adresse, que, sous son pinceau, ce costume est devenu riche et héroïque. La liberté, la fougue d'exécution qui régnent dans cet ouvrage, exécuté en six mois, décèlent un peintre appelé à multiplier les chef-d'œuvres.



Gennari pinx.t C. Normand sc.

Planche troisième. — Le mariage de la Vierge. Tableau de la galerie du Musée ; par César Gennari.

La Vierge avance modestement la main pour recevoir l'anneau nuptial que lui donne S. Joseph ; celui-ci porte un lis en fleurs. Le Grand Prêtre du temple bénit leurs nœuds ; et les parens, placés derrière les époux, considèrent cette scène avec intérêt.

On reconnaît dans ce tableau la faible imitation d'un modèle qui pourrait être dangereux : les Gennari, parens du Guerchin, suivirent servilement sa manière, sans pouvoir ni éviter ses défauts ni atteindre au degré de force qui caractèrise son talent. Le dessin de cet ouvrage est faible et peu correct ; les draperies sont disposées sans goût, et le coloris manque de légèreté et de chaleur. On ne peut louer dans cette production que les airs de tête qui sont assez gracieux, une certaine naïveté de style et la grande habitude du pinceau.

Ce tableau, peint sur toile, a 8 pieds 10 pouces de haut, sur 6 pieds 2 pouces de large. Les figures sont de grandeur naturelle. Il vient de Modène.

César Gennari naquit à Cento, pays du Guerchin son oncle, en 1641 ou 1642. Elevé par son parent, il apprit à peindre pour ainsi dire en naissant ; la manière de son maître qu'il adopta lui valut des succès dans le genre historique ; il ne réussit pas moins dans le paysage auquel il se livra avec application. Il mourut à 47 ans. Benoît Gennari, son frère aîné, se forma dans la même école ; son oncle, qui l'aimait beaucoup, se reposait sur lui du soin de sa maison. A la mort du Guerchin, Benoît passa en Angleterre où il obtint l'estime de Charles II et de Jac-

ques II : il y fut nommé premier peintre du roi ; mais lors de la révolution qui détrôna Jacques, Gennari fut contraint de retourner en Italie, et il mourut à Rome en 1715, âgé de 82 ans. Il y eut encore deux autres Gennari, Hercule et Bartholomée, frères des précédens, et comme eux, élèves et imitateurs du Guerchin. Benoît Gennari, surnommé l'Ancien, était leur père et le beau-frère du Guerchin dont il eut la gloire d'être le maître. Surpassé bientôt par son élève, il n'en conçut point de jalousie, puisqu'on sait qu'il prit part à ses travaux. On ne connaît pas l'année de sa mort. Il faut encore faire mention d'un Jean-Baptiste Gennari, qui vraisemblablement était le frère du dernier, et qui ne paraît pas avoir eu moins de talent ni moins de réputation que les autres. Ce qu'en général on peut dire sur leur mérite, c'est qu'ils imitèrent si parfaitement le modèle qu'il s'étaient proposé de suivre, qu'on pense aujourd'hui que plusieurs de leurs ouvrages ont passé sous le nom du Guerchin.



Guerchin pinx.t C. Normand sc.

Planche quatrième. — L'incrédulité de S. Thomas. Tableau de la galerie du Musée; par le Guerchin.

Ce tableau jouit de beaucoup de réputation, et le doit peut-être plus à son aspect imposant qu'à son mérite réel. Les têtes sont d'un bon caractère, quoique le dessin de cet ouvrage soit dénué de force et d'élévation. Le coloris a l'apparence de la vigueur; mais, quand on le considère attentivement on aperçoit qu'il a plus de lourdeur que de solidité, et qu'il est d'une monotonie qui en décèle la faiblesse; les chairs sont privées de sang, et les demi-teintes peu naturelles. Enfin la touche du Guerchin est dans ce tableau plus hardie que savante, et manque dans quelques endroits de justesse et d'esprit.

On croit que le Guerchin produisit cet ouvrage à 30 ans; peut-être ce peintre était-il encore incertain de la route qu'il devait suivre. On peut même penser que cherchant à cette époque à réformer la manière du Caravage, vers laquelle il était entraîné mais dont il sentait le défaut, ce peintre tombait quelquefois dans une indécision qui dut influer alors sur ses productions.

Ce tableau, qui provient du Vatican, est peint sur toile. Les figures sont de grandeur naturelle.



Ricci pinx.t C. Normand sc.

Planche cinquième. — Sujet allégorique relatif à la France. Tableau de la galerie du Musée ; par Sébastien Ricci.

Ce tableau est peu connu ; il fait pourtant époque dans les fastes de l'Académie de peinture. Ricci, passant à Paris en 1718, se présenta à cette Société, et ce tableau est son morceau de réception. Un Italien, qui rendait alors hommage aux artistes français, semblait déroger, pour ainsi dire, aux préjugés de son pays ou l'on ne rendait, et où l'on ne rend peut-être encore justice qu'aux artistes italiens. Ricci ne se contenta pas de flatter les Français par cette démarche, il voulut élever un monument à la gloire de la France dans cette production de son pinceau.

Louis XIV n'était plus ; mais, malgré la fin désastreuse de son règne et l'influence plus désastreuse encore de la régence, toutes les grandes choses opérées par ce Monarque avaient révélé aux étrangers les vastes ressources du royaume, et la perfection avec laquelle ses habitans pouvaient cultiver tous les arts et toutes les sciences. La justice tardive qu'on rendait enfin aux Français dans toute l'Europe a présidé à la composition de Ricci. Cet artiste a représenté la France sous un costume moitié civil et moitié militaire ; elle foule à ses pieds l'Ignorance qui se débat envain, et couronne la Vertu guerrière assise auprès d'elle et appuyée sur une lance. Le Génie des beaux-arts, armé de son flambeau, contemple cette scène avec admiration. D'autres Génies versent sur la France les trésors de l'abondance ; un d'eux semble fixer le Temps qui laisse reposer sa faux ; quelques-uns portent les divers attributs de la France ; et l'on voit, dans le bas du tableau, plusieurs accessoires relatifs aux sciences et aux arts.

On doit remarquer que, malgré l'impiété qu'on affichait alors, Ricci n'oublia pas de caractériser la Religion dominante en France par le chapelet qu'il mit dans la main droite de son principal personnage.

Pour faire connaître les qualités et les défauts de cette peinture, on rapportera ce que d'Argenville dit du talent de l'artiste : « Ricci était grand dans ses pensées ; il « avait un génie fertile, une grande exécution, une touche « légère, de belles ordonnances, de l'harmonie, beaucoup « de franchise, et un grand coloris quoique un peu noir. « Né pour le travail, il entreprenait plusieurs ouvrages « à la fois, ce qui l'avait obligé de peindre tout de pratique, « et de suivre son caprice. Pour faire ressortir davantage « ses figures et leur donner plus de relief, il mettait des « touches brunes à côté des contours, et fouillait extrême- « ment ses draperies, ce qui rendait souvent sa peinture « un peu dure. S'il avait voulu consulter la nature, ses « figures seraient plus correctes. »

Sébastien Ricci, qu'il ne faut pas confondre avec François Ricci, peintre et architecte espagnol, naquit à Belluno, dans les états de Venise, en 1659. Il étudia à Bologne, à Rome et à Florence. Il travailla d'abord pour Milan et pour Venise, et partout s'acquit de la réputation. L'empereur l'appela à Vienne, pour peindre différens morceaux considérables. Il fut ensuite attaché au grand-duc de Florence à qui il plut par ses talens et son caractère estimable. La reine d'Angleterre souhaita aussi de le posséder à Londres où il se rendit en 1718; c'est en faisant ce voyage qu'il passa par Paris où il se fit recevoir à l'Académie royale de peinture. Il laissa en Angleterre de grandes preuves de la beauté de son génie; et ne retourna à Venise qu'après plusieurs années. Il y mourut en 1734, laissant des biens considérables.



Guerchin pinx.t C. Normand sc.

Planche sixième. — Vision de S. Bruno. Tableau de la galerie du Musée; par le Guerchin.

S. Bruno étant en oraison dans un lieu sauvage et désert, la Vierge et l'Enfant Jésus lui apparaissent au milieu d'une gloire d'Anges et de Chérubins. On voit, sur le second plan, un Chartreux en méditation devant un crucifix.

Le Guerchin fit ce tableau en 1648, pour le couvent des Chartreux de Bologne; il lui fut payé environ 3500 l. de notre monnaye, somme considérable pour le temps, mais qui ne parait qu'un prix peu proportionné au mérite de cet ouvrage, l'un des plus estimés du Guerchin. La figure de S. Bruno est dessinée et peinte avec un sentiment extraordinaire de force et de vérité. La tête est pleine d'énergie, et il était impossible de donner au fondateur des Chartreux, une expression plus juste et qui rappelât mieux sa pieuse austérité. Enfin cette figure, pour la perfection de la touche et la beauté du coloris, est peut-être ce que le Guerchin a fait de mieux. Le Moine, placé sur le second plan, est peint aussi avec beaucoup de talent; mais la partie supérieure du tableau est traitée moins heureusement. Le groupe est lourd, et l'artiste, par une sorte de contre-sens, y a moins répandu de lumière que dans le bas de sa composition. Quoique les figures soyent généralement bien disposées, on remarque que celle de l'Ange, qui est à droite de la Vierge, est d'une trop grande proportion, ce qui nuit à l'effet du groupe principal.

Malgré ces imperfections, quand on considère la fermeté, la facilité du pinceau qui règnent dans cet ouvrage, et qu'on pense que c'est à l'âge de 60 ans environ que le Guerchin l'exécuta, on se rappelle ce mot qu'un peintre lui adressait un jour : « Seigneur Guerchin, vous faites « ce que vous voulez, et nous ce que nous pouvons. »



Le Guide pinx! C. Normand sc.

Planche septième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Jérôme et S. Thomas d'Aquin. Tableau de la galerie du Musée; par le Guide.

La Vierge est portée sur des nuages, et entourée d'un chœur d'Anges : elle tient son fils sur ses genoux : tous deux fixent leurs regards sur S. Jérôme et S. Thomas d'Aquin qui, placés dans le bas du tableau, sont occupés à méditer leurs écrits. Ces pères de l'Eglise sont appuyés sur une espèce d'autel au pied duquel est un équerre; ces accessoires figurent sans doute le monument que leur doctrine éleva à la gloire de l'Eglise.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, vient de la cathédrale de Pésaro.

Le Guide eut deux manières; il dut la première aux conseils et à l'étude des Caraches, ses maîtres; elle se distinguait par la vigueur des ombres. La seconde, plus suave, fut le fruit de ses réflexions et de son expérience; Josépin l'appelait une *manière d'Ange*, et cet éloge est mérité; l'on en peut juger par ce tableau que le Guide peignit dans toute la force de son talent, et à l'heureuse époque de sa vie où, comblé d'honneurs et de richesses, il semblait devoir toujours ignorer le besoin qui l'accabla à la fin de sa carrière. Le dessin en est grand et pur, la touche savante et large; et, quoique le coloris du Guide soit presque toujours dans cette seconde manière un peu trop argentin, il ne manque ici de vérité ni de force. Les draperies des deux Saints sont surtout ajustées et peintes avec un art si parfait qu'elles peuvent être citées comme des modèles. Le groupe supérieur est agréable, et la tête de la Vierge est, comme toutes celles qu'on voit dans les tableaux du Guide,

pleine de candeur, de noblesse et de grâce. Le Guerchin ne put jamais réussir parfaitement à peindre de pareilles têtes; un jour il pria un de ses amis, qui était lié avec le Guide, d'engager cet artiste à lui faire connaître quelle était la femme qui lui servait de modèle. Son ami, étant dans l'atelier du Guide, amena la conversation sur ce sujet, et fit part à ce peintre de la curiosité du Guerchin. Je vais la satisfaire, lui dit le Guide; aussitôt il appelle son broyeur de couleurs, qui était d'une laideur extrême; et, faisant comme s'il peignait d'après lui, il exécute en un moment une tête de femme, l'une des plus belles qu'il eut produites. « Voyez, dit-il à l'ami du Guerchin, et apprenez « à celui qui vous envoye, que, lorsqu'on a l'esprit rempli « de belles idées, on n'a pas besoin d'autres modèles que « de celui dont je viens de me servir en votre présence. »

Il ne faudrait pas conclure de cette anecdote que ce grand maître voulait dire qu'un peintre dût se passer de modèle; ce qui serait contraire à la marche qu'il suivit; il prétendait seulement prouver ainsi, que comme il faut toujours que la nature soit embellie dans les imitations que l'on en fait, un artiste doit porter dans sa tête l'idée de la perfection que ses modèles ne peuvent lui présenter.



Jules Romain pinx.t

C. Normand sc.

Planche huitième. — *L'Abondance ; grisaille de la galerie du Musée ; par* Jules Romain.

Cette grisaille est attribuée à Jules Romain ; mais on ne peut assurer qu'elle soit réellement de ce peintre. Au reste, ce morceau est de peu d'importance ; il faisait sans doute partie des panneaux de quelque grand ouvrage, ou remplissait un vuide dans ceux d'une galerie. Il ne faut pas chercher le mérite de l'exécution dans ce genre de peinture très-borné et qui ne convient qu'à des accessoires de décorations. On peut présumer que sans le nom de Jules Romain, on ferait moins d'attention à cette figure isolée ; il est d'ailleurs assez difficile de prouver, comme on vient de le dire, quel en est le véritable auteur, quoiqu'on n'y puisse méconnaître le dessin de l'école romaine, et que l'arrangement de la draperie soit du meilleur goût. Si ce petit ouvrage est en effet de Jules Romain, on doit croire qu'il est du temps où ce maître cherchait à imiter la manière de Raphaël, comme l'indique la pose élégante de la figure ; ce qui serait plus sensible dans un tableau colorié.



Paul Veronèse pinx.t C. Normand sc.

Planche neuvième. — Le martyre de S. Georges. Tableau de la galerie du Musée ; par Paul Véronèse.

Plusieurs fois on a eu occasion de rapporter, dans cet ouvrage, le peu de particularités que l'on a recueillies sur S. Georges : l'acte de son martyre a fourni le sujet de cette belle composition.

S. Georges, à genoux, est insensible aux exhortations du Grand-Prêtre d'Apollon qui l'engage à renoncer au Christianisme et à adorer les faux Dieux. Ses yeux sont levés vers le ciel qui s'ouvre déja pour le recevoir. Un Bourreau, armé de son glaive, semble attendre avec impatience le moment où il va remplir son ministère. Un autre Bourreau place le Saint, qui n'oppose aucune résistance, dans la position qu'il doit avoir pour subir son supplice. Plusieurs Guerriers, compagnons d'armes de S. Georges, au nombre desquels on distingue deux Cavaliers, regardent avec étonnement la résignation du Martyr à qui un Ange apporte la couronne et la palme. Dans le ciel, on voit la Vierge et l'Enfant Jésus témoins du courage de S. Georges; auprès d'eux sont S. Pierre et S. Paul. La Foi, l'Espérance et la Charité, distinguées par leurs attributs, recommandent le Saint Guerrier à l'assistance divine; des groupes d'Anges et de Chérubins forment un concert de voix et d'instrumens.

Ce tableau, dont les figures sont d'une très-grande proportion, ornait à Vérone le maître-autel de l'église de S. Georges. En parlant des ouvrages dont Paul Véronèse avait décoré sa ville natale, d'Argenville s'exprime ainsi : « On voit à Vérone, dans l'église de S. Georges, le mar- « tyre du chevalier Ginnochias qui ne voulut pas sacri-

fier aux idoles. » Il n'y a pas de doute qu'il ne veuille parler du tableau généralement connu sous le nom de Martyre de S. Georges. Cet auteur avait-il des renseignemens certains ? Mais quel est ce Ginnochias, et pourquoi d'ailleurs, sur le maître-autel d'une église, aurait-on représenté un autre martyre que celui du Patron ? L'impossibilité de se procurer des éclaircissemens empêche d'approfondir le passage ci-dessus cité ; mais on ne pouvait s'exempter de le rapporter, rien de ce qui a rapport à un chef-d'œuvre ne pouvant être indifférent.

Plusieurs personnes préfèrent ce morceau admirable aux autres ouvrages du même artiste : il n'a pas ici défiguré l'histoire pour n'écouter que son caprice, comme dans le tableau des Noces de Cana. La figure du Saint est d'un dessin élevé et correct; celle du principal Bourreau est d'un grand caractère, et les groupes supérieurs sont remarquables par la grâce et le choix des formes. L'exécution en est admirable, rien de peiné, rien de cherché; tout est fait au premier coup et avec une richesse de tons, une force de sentiment qu'on ne trouve que dans les ouvrages de Paul Véronèse. Ce qui distingue éminemment ce maître, c'est la simplicité de sa couleur : Rubens est aussi chaud, aussi varié; il n'est pas aussi vrai. Paul Véronèse a peint le jour, et il n'est aussi brillant que parce qu'il a rendu la nature même. On remarque, dans ce tableau, que les figures se détachent en vigueur sur un fond vigoureux; ce qui semble un tour de force, et n'est pourtant qu'une imitation exacte. La seule critique bien fondée qu'on puisse faire de ce bel ouvrage, porte sur la confusion qui règne dans le bas de la composition; on ne voit pas d'abord sur quel sol posent les figures; quelques parties ne sont pas assez étudiées.



Annibal Carrache pinx.t   C. Normand sc

Planche dixième.—La naissance de la Vierge. Tableau de la galerie du Musée; par Annibal Carache.

On voit, sur le devant du tableau, au milieu de plusieurs femmes, l'Enfant nouveau né dont la tête est ceinte d'une auréole. Dans le fond, sur un plan plus élevé, on aperçoit Sainte Anne dans son lit; elle semble recevoir la visite de deux femmes, derrière lesquelles est placé Joachim son époux. Le Père Eternel, porté par des Anges, occupe la partie supérieure de cette composition.

Les figures de ce tableau sont d'une moyenne proportion; il vient de l'église de Notre-Dame de Lorette. La disposition générale en est bizarre et mérite peu d'attention; mais celle des figures en particulier est heureuse et ordonnée avec goût. Vraisemblablement Annibal Carache étudiait le Corrège, lorsqu'il produisit cet ouvrage; son dessin n'avait pas encore le grand caractère qu'il lui donna depuis son séjour à Rome; il n'avait été jusqu'alors que facile et gracieux. Son coloris dans ce tableau est plus léger, plus agréable qu'il ne le fut à aucune autre époque de sa vie; enfin ses personnages, surtout les trois qui s'occupent de l'Enfant, ont une certaine mignardise qui peut faire reconnaître la manière qu'il s'était proposé d'imiter. Le jet des draperies est un peu embarrassé; mais la touche est partout soignée et coulante.



Le Brun pinx.t C. Normand sc.

Planche onzième. — *La mort de Méléagre. Tableau de la galerie du Musée; par* Le Brun.

Méléagre, fils d'Œnée et d'Althée, fut le chef de la fameuse chasse que les habitans de Calydon, dont son père était roi, firent au sanglier que Diane suscita contre eux. Il triompha du monstre dont la hure devint un sujet de discorde. Homère raconte que pour posséder cette glorieuse dépouille, les Etoliens et les Curètes se firent une guerre sanglante dans laquelle les premiers obtinrent toujours l'avantage, tant qu'ils eurent Méléagre à leur tête; mais ce Héros, indigné que sa mère dont il avait tué les frères dans un combat, l'eût dévoué aux Furies, abandonna les Etoliens qui dès-lors furent vaincus. Ils le supplièrent en vain de reprendre les armes; il résista même aux prières de son père; mais, cédant enfin aux larmes de Cléopâtre, son épouse, il repoussa les ennemis de sa patrie. Les imprécations de sa mère n'en eurent pas moins leur effet, et les Divinités infernales abrégèrent ses jours.

Ovide a suivi une autre tradition que le Poète grec; selon lui, les Parques présentes à la naissance de Méléagre, mirent dans le feu un tison dont dépendait la durée de sa vie. Althée, sa mère, se hâta d'éteindre ce tison qu'elle garda soigneusement. Dans la suite, Méléagre ayant tué le sanglier de Calydon, en donna la hure à Atalante, fille de Jasius, roi d'Arcadie, qui la première avait porté un coup d'épieu à l'animal redoutable. Les frères d'Althée, par jalousie, ayant ravi cette dépouille à la Princesse, Méléagre furieux les tua et s'attira la colère de sa mère qui, pour venger ses frères, jeta au feu le tison fatal. Aussitôt Méléagre se sentit dé-

vorer d'un feu intérieur qui lui consuma les entrailles, et l'enleva à sa famille en pleurs et à Cléopâtre, son épouse, qui ne put lui survivre.

Le Brun paraît avoir suivi cette seconde version. Méléagre, étendu sur un lit, tourne les yeux vers son épouse éplorée; un Médecin cherche en vain la cause du mal qui consume le Héros que plusieurs Chasseurs et plusieurs Femmes entourent avec l'expression de la douleur. Le dessin des figures est lourd, et Méléagre n'a point un caractère héroïque; les jambes de cette figure sont incorrectes; mais la tête est peinte avec sentiment, qualité qui manque à l'exécution générale de ce morceau. Le coloris en est meilleur que celui des Batailles d'Alexandre, et rappelle encore la manière des Caraches que Le Brun avait d'abord suivie. Les fonds sont beaux, et quelques draperies bien étudiées; mais on s'aperçoit que Le Brun cherchait déja sa seconde manière qui fut l'époque où son pinceau parut dégénérer, et où son talent ne se soutint que par la beauté et la grandeur des compositions.

Ce tableau, qui a 9 pieds 10 pouces de haut, sur 14 pieds et demi de large, faisait partie d'une galerie peinte pour le duc d'Orléans, et qui contenait six morceaux de l'histoire de Méléagre. Il fut longtemps oublié dans les magasins des Gobelins d'où on le retira dans un état méconnaissable. Il a été très-habilement restauré, et semble n'avoir rien perdu de sa fraîcheur.



Guerchin pinx.t C. Normand sc.

Planche douzième.—La Vierge et l'Enfant Jésus. Tableau de la galerie du Musée ; par le Guerchin.

Le desir de produire un trop grand nombre d'ouvrages est souvent funeste à un artiste; car il ne peut les traiter avec assez de soin pour qu'ils contribuent également à soutenir sa réputation. Le Guerchin pourrait à cet égard mériter quelques reproches. Il était doué d'une facilité extraordinaire ; c'est ce que signifie sans doute le passage d'une lettre d'Annibal Carache à Louis son cousin : « Nous avons ici, lui écrivait-il, un jeune « homme qui est un prodige; c'est un monstre; je ne dis « rien de trop; ses ouvrages épouvantent les plus ha- « biles peintres. » Il est vrai que le Guerchin, abusant quelquefois de cette prodigieuse facilité, produisit plusieurs morceaux assez faibles : on pourrait citer entre autres cette Madone qui n'est remarquable que par la force du relief et une touche large et moelleuse. Les draperies ont une ampleur exagérée, et la figure de l'enfant est faiblement dessinée. Cependant il faut convenir que, malgré ses défauts, cette production n'est pas encore la plus négligée de celles que le Musée possède de ce maître.

Ce tableau, peint sur toile, a 3 pieds 10 pouces de haut, sur 3 pieds 3 pouces de large. Il vient de Modène.



Mazzola pinx.t *C. Normand sc*

Planche treizième. — *L'Adoration des Mages. Tableau de la galerie du Musée; par* Mazzola.

La Vierge est assise et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui tend les bras à l'un des trois Mages; celui-ci se prosterne et lui baise les pieds. Les deux autres contemplent avec admiration les grâces de cet Enfant divin. Un jeune Page, placé à la droite du tableau, remet un vase qui fait partie des offrandes, à l'un des deux Anges qui sont derrière la Vierge. La suite nombreuse des Mages occupe le reste de la composition, et le fond est rempli, d'un côté, par un portique, et de l'autre par une colonnade sur le haut de laquelle on remarque un groupe de spectateurs.

Les idées qu'on peut se faire de cette scène historique sont étrangement contrariées par les anachronismes et les défauts de convenances qui fourmillent dans ce tableau; architecture, costumes, composition, rien ne se rapproche du caractère de l'histoire; et malheureusement ces fautes ne sont pas les seules que l'on remarque dans cet ouvrage. Les personnages sont entassés les uns sur les autres; un Cavalier se trouve dessous un rideau, placé là sans motif, et son cheval se mêle au groupe principal d'une manière désagréable; divers accessoires inutiles interrompent les lignes de toutes parts et contribuent à la confusion qui règne dans l'ensemble. Jérôme Mazzola, selon ce qu'en dit Lanzi, possédait parfaitement la perspective; cependant il est facile de voir ici que cette science lui a manqué; puisque, sans observer la dégradation naturelle des teintes, il a donné une valeur de tons presque égale à des figures placées sur différens plans. Le même auteur donne aussi à ce peintre le nom d'excellent

coloriste, et parle du bel empâtement de ses couleurs; cette production ne peut justifier que bien faiblement de pareils éloges; la touche de Mazzola y paraît manquer de nerf; et le coloris, quoique harmonieux, laisse à desirer plus de vigueur et de fermeté.

On ne doit pourtant pas croire que ce tableau soit sans beautés. On vient de parler de l'harmonie générale de sa couleur, il faut ajouter que la plupart des caractères de tête sont heureux, que le dessin, malgré sa faiblesse, est d'un style élégant, et que les draperies et plusieurs accessoires sont touchés avec esprit; enfin la facilité du pinceau supplée en partie dans cet ouvrage à la force et à l'énergie qui lui manquent.

Ce tableau, peint sur bois, a 9 pieds de haut sur 6 de large; il vient de Parme, et c'est le seul que le Musée possède de Mazzola.

Jérôme Mazzuoli, ou Mazzola, naquit à Parme, et fut l'élève du Parmesan dont il était le cousin-germain. On croit qu'une étroite amitié les lia d'abord, mais que des circonstances que l'on ignore réfroidirent leur attachement mutuel; quoi qu'il en soit, Mazzola imita son maître, et quelquefois il l'égala. L'étude du Corrège l'attacha plus que celle des peintres de l'école romaine. Il produisit un grand nombre d'ouvrages qui l'illustrèrent dans sa patrie; mais sa réputation fut presque toujours bornée au pays de Parme. On croit qu'il mourut, vers la fin du seizième siécle, dans un âge avancé. Il laissa un fils nommé Alexandre, qui mourut en 1608 sans avoir obtenu de grands succès dans un art qui semble avoir été héréditaire dans la famille des Mazzola, où l'on compte trois générations de peintres.



Le Primatice pinx.t C. Normand sc.

Planche quatorzième. — Continence de Scipion. Tableau de la galerie du Musée; par le Primatice.

Le trait qui a fourni le sujet de ce tableau est l'un des plus connus de la vie de Scipion.

Pendant la guerre d'Espagne, après la prise de Carthagène, les soldats de ce Général lui amenèrent une Espagnole, jeune, belle et d'une naissance illustre qu'ils lui abandonnèrent comme la plus riche part du butin qu'ils avaient fait. Scipion, quoique dans un âge où les passions offrent tant d'obstacles à la sagesse, n'abusa point du malheur de sa captive, et ayant appris qu'elle était fiancée à un Prince Celtibérien nommé Allutius, qu'il avait vaincu dans les derniers combats, il le fit appeler, et, lui remettant son épouse, il lui dit: « Allutius, je vous l'ai gardée « avec soin, pour que le présent que je voulais vous en « faire fût digne de vous et de moi. Soyez ami de la « république, voilà toute la reconnaissance que j'exige de « vous. » Il eut encore la générosité de faire don à ce Prince, d'une somme très-considérable que les parens de la jeune Espagnole avaient apportée pour la racheter.

Ce tableau du Primatice est plutôt remarquable par le vice de son effet, qui est vague, singulier et privé de charmes, que par aucun mérite extraordinaire. La disposition en est bizarre, le style maniéré, le coloris froid et sans vigueur. Cependant on ne peut nier qu'il ne se trouve dans cet ouvrage des parties qui décèlent le grand maître: le dessin des principales figures est ferme et hardi, et sent l'étude de Michel-Ange que le Primatice s'était proposé pour modèle. Presque toutes les têtes sont d'un grand caractère; mais il n'y a pas assez de grâce dans celle de la jeune Femme.

Les figures de ce tableau sont de moyenne grandeur.



Baroche pinx.t C. Normand sc.

Planche quinzième. — *Sainte Micheline. Tableau de la galerie du Musée; par* le Baroche.

Sainte Micheline était une religieuse de l'ordre de S. François; elle quitta Pesaro qu'elle habitait pour aller en pélerinage à la Terre Sainte.

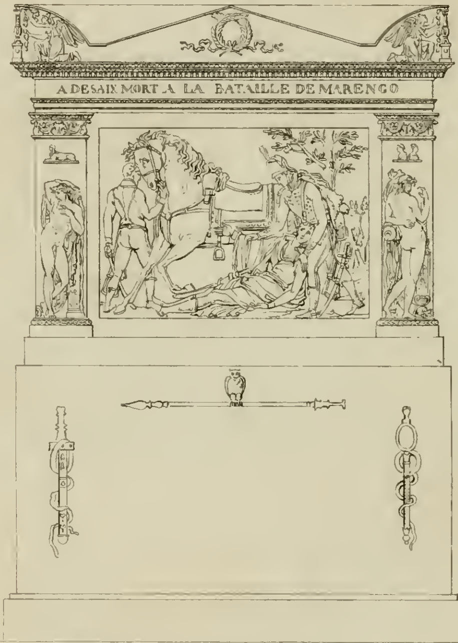
Cet ouvrage fut commandé au Baroche par les Religieuses du couvent même de cette Bienheureuse, lorsque ce Peintre vint à Pesaro.

Sainte Micheline est représentée à genoux sur le Calvaire où la contemplation intérieure des souffrances de J. C. la plonge dans une pieuse extase. Le chapeau et le bourdon de pélerin sont placés à côté d'elle, et dans le fond on voit une partie de la ville de Jérusalem.

Ce tableau, qui était placé à Pesaro dans le couvent de S. François, est peint sur toile, et la figure est de grandeur naturelle. Il jouit de peu de réputation, et n'offre point de grandes beautés; on y retrouve la touche légère et suave du Baroche; les teintes locales sont harmonieuses; mais l'ensemble est d'un effet lourd, le dessin peu correct, les draperies sont peintes mollement, et les plis maniérés; la tête, dont l'expression est bien sentie, est d'un style plus gracieux qu'élevé.

Le Baroche fut la malheureuse victime de la jalousie qu'il inspira à ses rivaux, et l'on sait que l'un d'eux lui donna un poison dont on arrêta l'effet par de prompts secours, mais qui le laissa en proie à des souffrances dont sa mort seule fut le terme. Tous ses ennemis ne furent point aussi atroces; quelques-uns se bornèrent à venger leur médiocrité par des traits qui marquèrent plus ou moins de petitesse: on peut rapporter à ce sujet une anecdote qu'aucun auteur n'a recueillie, et qu'on tient d'un

voyageur à qui elle a été racontée à Urbin, patrie du Baroche: cet artiste étant un jour dans l'atelier d'un peintre avec qui il était lié, peignit une tête de femme sur une vieille toile réimprimée. Les éloges qu'il en reçut et le prix qu'en offrit un amateur, excitèrent l'envie du peintre chez qui le Baroche avait exécuté ce morceau. Il lui dit quelques jours après: « Je cachais chez moi une tête de Christ du « Corrège qui a été dérobée et recouverte d'un enduit; j'a« vais fait derrière la toile une croix pour la distinguer « des autres; mais je ne sais ce qu'elle est devenue. » Le Baroche, rentré chez lui, regarda la tête qu'il avait peinte et reconnut la marque que sans doute le peintre y avait faite à dessein. Persuadé qu'il possède un morceau du Corrège, il veut, avant de le rendre au propriétaire, jouir de la vue de ce chef-d'œuvre, et, sans ménager son propre ouvrage, il gratte la toile avec soin, afin d'enlever les diverses couches de couleurs jusqu'au point où il veut arriver. C'était ce qu'avait voulu le peintre astucieux, et ce que n'eut pas fait un artiste moins modeste que le Baroche. Combien ne fut-il pas étonné lorsqu'au lieu de trouver un Corrège, il n'aperçut qu'un mauvais ouvrage du peintre qui l'avait trompé! Celui-ci, ayant appris le succès de sa ruse, ne fit que rire du Baroche qui avait détruit lui-même un chef-d'œuvre de son pinceau.



Moitte inv.t C. Normand sc.

Planche seizième. — Monument érigé à Desaix, dans l'Eglise de l'Hospice du Mont Saint-Bernard; par M. Moitte.

Dans les Numéros 34, 35 et 36 du onzième volume des Annales, on a donné les détails et la description des sculptures qui enrichissent ce monument.

C'est sous le rapport de l'architecture et de la distribution des bas-reliefs que cette planche en offre l'ensemble.

L'artiste a choisi la forme d'un sarcophage dans le style antique, qui participe de celui des Egyptiens, des Grecs et des Romains. Le corps du sarcophage, de marbre blanc, est élevé sur un socle où sont gravés, dans la forme des hiéroglyphes égyptiens, les attributs de la Prudence et de la Valeur, qualités qui caractérisaient éminemment le Héros.

Le bas-relief du milieu, où est représenté l'instant de sa mort sur le champ de bataille et parmi ses compagnons d'armes, est encadré par deux pilastres attiques sur lesquels sont sculptés en bas-reliefs les fleuves du Nil et du Pô, témoins de ses glorieux exploits. Cette sculpture est très-douce et très-fine, afin de ne point détruire l'effet du tableau principal. On lit, dans la frise de l'entablement, l'inscription dédicatoire : *A Desaix, mort à la bataille de Marengo.* Au dessus, dans le milieu du couronnement, en forme de fronton, est la couronne héroïque, récompense de ses belles actions et de son généreux dévouement; et dans les angles de cette toiture allégorique qui couvre la demeure éternelle, de petites Victoires agenouillées ornent de festons un candélabre, symbole d'apothéose et de consécration.

On ne pouvait renfermer plus d'objets sans confusion

dans un si petit espace. La simplicité du monument répond à l'aimable simplicité que l'on admirait dans le caractère de Desaix, passionné pour la gloire, impétueux dans les combats, calme, bon, généreux, juste surtout et compatissant après la victoire.

Le voyageur se détournera de sa route pour aller visiter le tombeau d'un des fidèles compagnons d'armes de Bonaparte, et conservera le souvenir d'un Guerrier, l'honneur de son pays, et d'un monument des arts digne de sa noble destination.

L. G.



Paul Veronèse pinx.t C. Normand sc

Planche dix-septième.—La Vierge, l'Enfant Jésus, et plusieurs Saints. Tableau du Musée; par Paul Véronèse.

La France possède les plus belles productions de Paul Véronèse, et l'on trouve au Musée peu d'ouvrages médiocres de ce maître; à moins qu'on ne veuille juger avec sévérité ceux de ses tableaux qui ne sont que des esquisses plus ou moins terminées. Il arrivait souvent à ce grand peintre d'abandonner un ouvrage quelque imparfait qu'il fût, quand l'instant de l'inspiration était passé. Mais il ne faut pas croire qu'il fût incapable de finir un tableau, ou que son exécution soit moins belle lorsqu'elle est plus soignée: l'admirable production que cette planche représente est la preuve du contraire; il n'en est aucune que Paul Véronèse ait terminée avec autant d'attention.

Ce tableau, tiré de l'église de S. Zacharie à Venise, est peint sur toile, et a près de 11 pieds de haut sur 6 de large.

La bizarrerie de la composition ne permet guères de l'analyser : on doit plaindre l'artiste que la fantaisie d'un Donataire a forcé de rassembler dans un même cadre des personnages qui ne peuvent être liés par une action raisonnable. Ici la Vierge, placée dans une niche richement décorée, tient dans ses bras l'Enfant Jésus qui sourit au petit S. Jean; celui-ci, qu'on ne voit que de dos, est monté sur une estrade et présente au groupe céleste S. François reconnaissable à ses stigmates et à son costume. Derrière ce Saint, on voit Sainte Justine; c'est du moins le nom que la tradition donne à cette figure qui porte la palme du martyre. De l'autre côté du tableau, S. Jérôme, en habits de cardinal, tient un de ses livres et semble méditer quelque point de morale. A la gauche de la Vierge est un autre Saint que quelques personnes ont pris pour S. Joseph, d'autres pour S. Paul; mais il ne doit pas y

avoir de doute, car c'est une épée et non pas un bâton que porte ce personnage.

Ce qui frappe d'abord en examinant ce chef-d'œuvre, c'est le bel effet de la lumière qui y est répandue avec un éclat et une science extraordinaires. La légèreté des ombres, la vigueur des clairs, l'entente parfaite des demi-teintes, enfin tout ce qui caractérise l'excellence du coloris, se trouve réuni dans cet ouvrage. Le dessin, partie dans laquelle Paul Véronèse a plus de grandeur que de correction, n'offre pas ici de défauts, et il étonne par sa force et sa hardiesse. Les caractères de tête sont heureusement variés; celui du petit S. Jean est d'une sévérité qui fait contraster cette figure avec celle de l'Enfant Jésus, dont les formes sont très-agréables. Les draperies sont largement peintes et savamment ajustées; la peau d'agneau dont S. Jean est revêtu offre une imitation exacte et vigoureuse; mais on voit, à la facilité du pinceau, que l'artiste n'a pas perdu beaucoup de temps à peindre cet accessoire. C'est un exemple que les jeunes peintres doivent imiter: la perfection des détails finit presque toujours par nuire à l'exécution des grandes parties d'une composition. Il est bon de rappeler les principes les plus simples, lors même que l'art se montre avec éclat. L'exposition actuelle des tableaux a dû convaincre le public des progrès que la peinture fait chaque jour en France; et l'on aura lieu de le prouver dans ce Recueil où seront insérées avant peu la plupart des productions de cette année; cependant on a pu remarquer encore que quelques-uns des peintres exposans se sont plus attachés à la richesse, au fini des détails, qu'à la beauté de l'effet général. Si l'étude des ouvrages de Paul Véronèse peut devenir pernicieuse sous quelques rapports à ceux qui seraient tentés d'en abuser, ce maître est néanmoins, quant à l'accord de toutes les parties d'un tableau, l'un de ceux qu'on doit le plus recommander aux élèves.



Le Dominiquin pinx.t C. Normand sc.

Planche dix-huitième. — La Vierge, l'Enfant Jésus et S. Antoine de Padoue. Tableau de la galerie du Musée; par le Dominiquin.

S. Antoine de Padoue est toujours représenté tenant l'Enfant Jésus dans ses bras: le Dominiquin ayant à peindre ce pieux Cénobite, se conforma à cet usage, mais en homme de génie qui, dans les moindres choses, sait montrer sa supériorité.

La Vierge, portée sur des nuages et soutenue par des Anges, vient de confier son fils à S. Antoine qui le regarde avec amour: jusques-là tout est commandé par le sujet; mais ce qui n'est dû qu'au peintre, c'est l'intention charmante qu'il a donnée à cette tendre mère: ses regards restent fixés sur l'Enfant, et elle veut encore tenir la draperie sur laquelle il est couché; c'est ainsi qu'elle se rassure en voyant son fils en d'autres bras que dans les siens. Cette heureuse idée serait plus sensible, si la scène se passait dans l'ordre naturel; mais combien ne doit-on pas savoir gré à l'artiste d'avoir prêté à des personnages divins une action qui, en les rapprochant de nous, les rend intéressans de froids qu'ils auraient été dans une autre composition.

Toutes les parties de ce tableau ne répondent pas également au mérite de la pensée: la Vierge n'est pas d'un caractère assez noble; la tête du Saint est bien celle d'un moine plein de ferveur, mais son expression est un peu outrée. Quant à l'exécution, elle est soignée et spirituelle; le coloris est chaud et fin; le dessin soutenu, sans être très-étudié. Si l'on ne savait pas avec quelle perfection le Dominiquin peignait les figures d'enfans, on pourrait s'en faire

une idée d'après celle de l'Enfant Jésus qui est du style le plus gracieux et le plus naïf. Le paysage est touché avec beaucoup de facilité, mais les tons en sont un peu crus.

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection, est peint sur cuivre, et a 15 pouces de haut sur 13 de large.



Titien pinx.t C. Normand sc.

Planche dix-neuvième.—La Maîtresse du Titien. Tableau de la galerie du Musée; par le Titien.

Pour les artistes, ce portrait est un ouvrage historique. Un peintre fameux s'est plu à représenter les traits d'une maîtresse chérie, et l'on peut croire qu'il n'a rien négligé pour rendre ce portrait digne de l'amour que lui inspirait le modèle. Par une espèce de convenance amoureuse qui sert à faire connaître la passion de l'artiste, il s'est peint lui-même à côté de cette femme belle et voluptueuse, mais de manière à être effacé par elle : elle est à sa toilette, et parfume ses cheveux; ses charmes sont répétés par les deux miroirs que tient son amant. Si le Titien n'a rien oublié de tout ce qui pouvait faire connaître l'amour qu'il éprouvait, on peut dire qu'il n'a pas non plus négligé de satisfaire son amour propre; en se plaçant auprès d'une femme jeune et belle, peinte dans un désordre aussi séduisant, il a révélé le secret des faveurs qu'il avait reçues d'elle.

Sous le rapport de l'art, ce portrait est l'un des plus beaux du Titien qui dans ce genre n'a que Van Dyck pour rival, à qui même il est souvent préféré. La figure principale est d'un dessin admirable; les contours en sont coulans et purs, et la correction s'y trouve unie à la grâce et à l'élégance. Il n'est pas possible de produire rien de plus achevé sous le rapport du coloris; la légèreté des tons est inexprimable, et la couleur de la robe qui est d'un vert tendre ajoute au charme de l'effet. La touche est partout moelleuse et suave, et les ombres ont une transparence extraordinaire. Aucune de ces qualités ne se retrouve dans la figure du Titien, dont les teintes sont rousses et dont l'exé-

cution paraît avoir été très-négligée. A en juger par le caractère des traits et de la physionomie, on peut croire que cet artiste célèbre avait près de 45 ans, lorsqu'il peignit ce magnifique portrait.

Les figures sont de grandeur naturelle.



Vander Werf pinx.t C. Normand sc

Planche vingtième. — Adam et Eve pleurant sur le corps d'Abel. Tableau de la galerie du Musée; par Van der Werff.

Adam et Eve pleurent sur le corps d'Abel, innocente victime de l'inimitié d'un frère, et le premier mort d'entre les hommes. On voit encore dans le fond la flamme du sacrifice qu'Abel vient d'offrir au Seigneur. Ce tableau présente une de ces scènes fortes et pathétiques dont les Livres Saints sont une source inépuisable : il doit une partie de sa célébrité au burin de Porporati qui en a fait une gravure recherchée des amateurs.

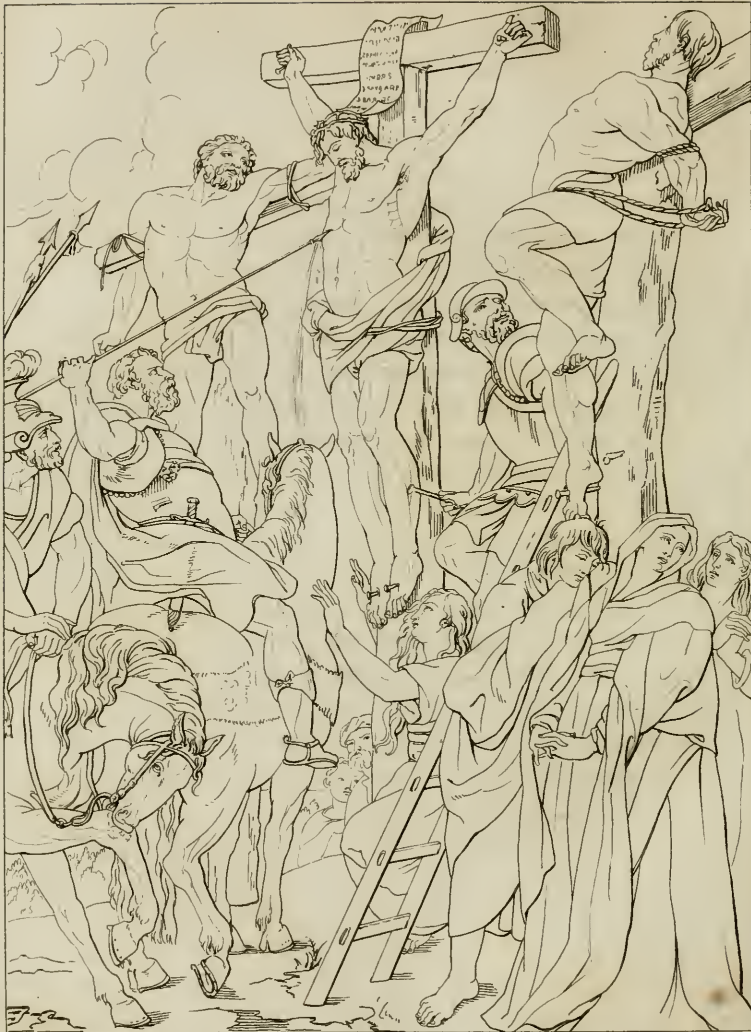
Les têtes d'Eve et d'Adam sont remplies d'expression et de sentiment; mais on ne peut s'empêcher de critiquer la manière dont le peintre a rendu la douleur de nos premiers pères. Une mère qui pleure son fils est inconsolable, parce qu'une femme ne voit dans les maux qu'elle éprouve que l'objet qui les cause, sans vouloir en être distraite; c'est une vérité que l'Ecriture a bien établie par l'exemple de Rachel. Pourquoi donc Van der Werff a-t-il montré Eve les yeux tournés vers le ciel, lorsqu'elle ne devrait être occupée que de la dépouille du fils qu'elle vient de perdre? L'action que le peintre lui a donnée conviendrait beaucoup mieux à Adam : l'homme, soutenu dans le malheur par sa force morale, s'attache à tout ce qui peut être pour lui un motif de consolation. C'était donc le père malheureux, mais soumis à la volonté divine, qui devait regarder le ciel son unique espérance. Gessner, dans sa Mort d'Abel, vient à l'appui de cette remarque : voici comme il peint la mère des hommes dans la même situation : « Mon fils! mon cher fils! s'écrie-t-elle en adressant « la parole au cadavre refroidi qu'elle baigne de larmes :

« ô Dieu! ses yeux immobiles ne se tournent plus vers « moi. Mon fils! réveille-toi. Hélas! je l'appelle en vain : « il est mort. » Adam, après quelques consolations adressées à son épouse, s'écrie à son tour : « Oui, mon Dieu, « tu nous permets sur cette terre maudite de t'implorer « dans nos désastres, tu n'as pas entièrement anéanti le « pécheur, etc. »

Quoique ce tableau soit d'un peintre flamand, rien n'y rappelle le goût de son école; les figures sont posées et ajustées avec beaucoup d'art et de goût; le dessin en est correct; les raccourcis de la figure d'Abel sont savans et bien sentis. Le coloris pourrait avoir plus de légèreté, mais il est harmonieux. Le fini précieux de Van der Werff répand quelquefois un peu de froid dans ses ouvrages, et les chairs ont souvent le poli de l'ivoire; mais ces défauts ne sont pas aussi sensibles dans ce morceau que dans les autres productions du même maître.

On ne sait pourquoi il a presque totalement sacrifié le fond à l'effet des figures; un beau paysage, tel qu'on se figure les lieux qui furent le berceau de l'espèce humaine, eût contrasté heureusement avec l'image de la destruction et semblait même être commandé par le sujet.

Ce tableau, dont les figures ont à peu près un pied de proportion, fait partie de la collection du Musée; il est maintenant placé dans les appartemens de l'Empereur.



Rubens pinx.t C. Normand sc

Planche vingt-unième. — Le Christ en croix au milieu des deux Larrons. Tableau de la galerie du Musée ; par Rubens.

Nul doute que Rubens, né en Italie, entouré d'excellens modèles et placé à l'école de Raphaël, ne fût devenu l'égal de ce maître; mais il naquit en Flandre, et dans un temps où les peintres des autres écoles, malgré la réputation dont ils jouissaient, devaient bientôt lui céder le premier rang; il prit dès l'enfance le goût qui dominait dans son pays, et la vue des chef-d'œuvres de l'Italie ne lui servit qu'à acquérir de nouveaux moyens de faire excuser les écarts d'une imagination fougueuse et d'un talent que n'éclairait pas toujours le sentiment du vrai beau : aussi, malgré l'admiration qu'inspirent ses ouvrages, la critique y trouve-t-elle facilement de quoi s'exercer; il est même nécessaire qu'elle s'attache à montrer les fautes que ce grand homme a commises.

Dans cet ouvrage, l'un de ceux qui font le plus d'honneur à l'école flamande, on remarque d'abord une disposition au moins singulière : toutes les parties du tableau ne sont pas également remplies; du côté du bon Larron se trouve un grand espace vide, tandis que le mauvais Larron semble manquer de place pour se mouvoir. Par suite de la disposition principale, l'artiste a été obligé d'éloigner de la croix du Sauveur, le groupe de la Vierge qui est auprès de celle du mauvais Larron. Mais cette composition gagne à être détaillée : le Christ, dont le corps n'offre aucune trace de la douleur purement physique, et dont la tête tombe avec tant de vérité et de calme, est d'une beauté de sentiment que Rubens lui seul a égalée dans son

Elévation en croix. Les souffrances violentes du mauvais Larron, les efforts qu'il fait pour se détacher de la croix et qui ont fait rompre le clou qui lui tenait le pied gauche, forment une opposition effrayante, mais que le bon goût condamne. Dans la figure du bon Larron, Rubens a réuni l'expression de la douleur à celle de la confiance que lui inspirent les promesses du Christ.

Le bas du tableau n'est pas d'un caractère aussi profond que celui qu'on admire dans ces trois figures; il semble surtout que la Vierge n'éprouve pas un abattement assez grand, et qu'il serait naturel qu'elle s'évanouît.

Le dessin est d'un style ferme, hardi et savant; mais il manque de noblesse; c'est le reproche qu'il faut toujours faire à Rubens. Plus d'élégance dans quelques parties eût rendu la figure du Christ parfaite; celle du mauvais Larron est un chef-d'œuvre de connaissances anatomiques; il est impossible de mieux rendre tous les effets d'une contraction violente sur le corps de l'homme; le torse de l'autre Larron est bien dessiné, mais le reste de cette figure est faible.

La touche est partout vigoureuse et d'un ressort admirable; la couleur a cette richesse, cette variété qui font reconnaître le premier des peintres flamands: elle a même, dans cet ouvrage, une vérité d'effet qui est préférable au brillant, peut-être idéal, qui distingue plusieurs autres productions de Rubens.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, vient de l'église des Cordeliers à Anvers.



Le Guide pinx.t C. Normand sc.

Planche vingt-deuxième. — Le Christ au jardin des Oliviers. Tableau de la galerie du Musée; par le Guide.

Les Anges, portant tous les instrumens de la Passion, entourent le Fils de Dieu à qui l'un d'eux présente le calice d'amertume. On voit, dans le fond, les Disciples endormis; et, sur un plan plus éloigné, Judas qui conduit les soldats à qui il doit livrer son maître.

Le Christ est à genoux; il regarde le ciel, et sur ses traits est empreinte la tristesse de la mort dont parle l'Evangile (*); une sueur de sang coule sur ses joues pâles et glacées, et l'attitude de la figure annonce un entier épuisement des forces physiques. Cette figure est admirable: la tête réunit à la beauté de l'expression la noblesse du caractère, la légèreté du pinceau et la finesse du coloris. Les mains ne sont pas peintes avec autant de soin que la tête qui est très-terminée. La figure n'est peut-être pas très-correctement dessinée sous la draperie; elle se détache sur un fond jaune formé par les rayons d'une gloire céleste.

Les Anges sont dessinés avec élégance et peints avec facilité; mais ils n'ont pas tous l'expression d'une tristesse assez profonde.

La figure principale a à peu près un pied de proportion.

(*) Ce passage de l'Evangile a été rapporté dans le dixième volume, page 29.



L. Carrache pinx.t C. Normand sc.

Planche vingt-troisième. — Translation du corps de la Vierge. Tableau de la galerie du Musée; par Louis Carache.

Après la mort d'Annibal Carache, arrivée en 1609, et qu'avait précédée de sept ans celle de son frère Augustin, Louis Carache, resté fidèle à la ville de Bologne sa patrie, soutint seul l'honneur de l'école qu'il avait fondée avec ses cousins. Cependant un jeune frère d'Annibal et d'Augustin, peintre de la plus grande médiocrité, tenta de ravir à Louis la gloire qui lui était due; il eut la présomption de vouloir succéder à ses frères, et, s'étant logé près de la maison où cet artiste célèbre donnait ses leçons, il osa écrire sur sa porte: *C'est ici la véritable école des Caraches.* Les élèves n'y furent pas trompés, et ne cessèrent de rechercher les avis du meilleur maître qu'il y eut alors en Italie.

C'est à peu près à cette époque de sa vie que Louis Carache, déja dans un âge avancé, fut appelé à Plaisance, et peignit pour la cathédrale, entre autres morceaux, la *Translation du corps de la Vierge* et *les Apôtres au tombeau de la Vierge.* Les figures sont d'une proportion colossale; elles ont 11 pieds; les tableaux ont 20 pieds 6 pouces de haut, sur 10 pieds 6 pouces de large.

La composition de la Translation du corps de la Vierge est à la fois noble, majestueuse et simple. Les figures des Apôtres qui portent le corps sont drapées dans le plus grand goût et peintes d'une manière vigoureuse. Les Anges, placés dans la partie supérieure, forment un groupe rempli de grâce et d'élégance.

Le coloris général paraît un peu lourd; le dessin est

d'un style élevé, mais n'est pas assez étudié. Au reste, poür bien juger ce vaste morceau, il faudrait le voir dans la place pour laquelle il fut exécuté, et où sans doute il produisait un grand effet qui ne laissait pas apercevoir les imperfections qu'on y remarque maintenant.



L. Carrache pinx.t C. Normand sc.

Planche vingt-quatrième. — Les Apôtres au tombeau de la Vierge. Tableau de la galerie du Musée ; par Louis Carache.

La Vierge vient d'être enlevée au ciel; les Apôtres, avertis par la trace lumineuse qu'elle a laissée dans l'air, se pressent autour de son sépulcre : ils ne trouvent que des fleurs dans le linceul qui enveloppait le corps de Marie.

Les défauts qui existent dans le tableau précédent se font remarquer dans celui-ci d'une manière plus sensible, et la composition est d'un mérite inférieur ; mais il faut observer que la difficulté de remplir un cadre étroit a pu nuire aux intentions de l'artiste. Les caractères de tête n'ont pas tous la noblesse qu'on est accoutumé de trouver dans les ouvrages de Louis Carache. Aussi ne faudrait-il pas juger ce maître d'après les deux productions dont on vient de rendre compte. Un passage des Discours de Raynolds donnera l'idée la plus juste des talens de ce peintre que l'on peut nommer le restaurateur de l'école lombarde. C'est en parlant du style dans la peinture, qu'il dit : « Louis Carache est celui qui semble « approcher le plus de la perfection dans cette partie ; « savoir dans ses meilleurs ouvrages. Ses jours et ses « ombres larges, sans affectation ; la simplicité de son « coloris, qui, étant ménagé avec intelligence, ne distrait « en aucune manière l'œil du sujet, et l'effet imposant « qui résulte de ce demi-jour qui semble répandu sur « toutes ses productions, convient beaucoup mieux, selon « moi, aux sujets graves et majestueux, que ce brillant « plus factice de la lumière du soleil dont le Titien a « éclairé ses ouvrages. Il est malheureux que les produc- « tions de Louis Carache, dont je crois l'étude si utile pour « les élèves, ne se trouvent pas, pour ainsi dire, hors de « Bologne, etc. »



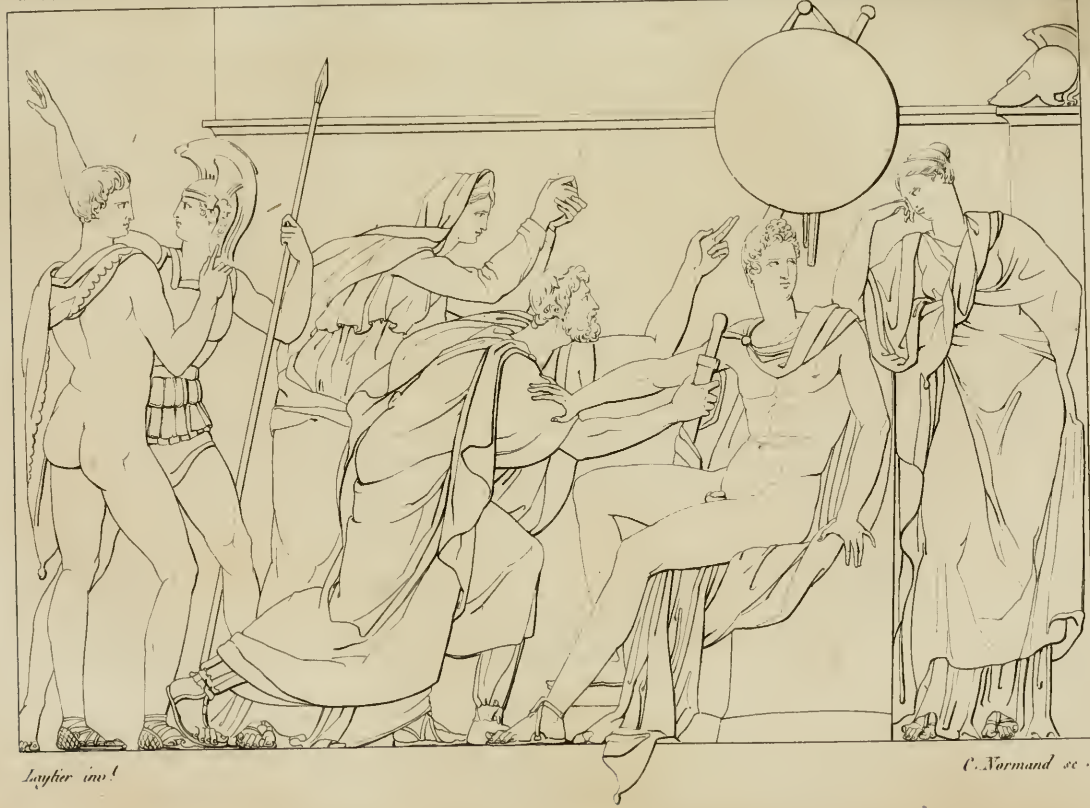
Franc le Jeune pinx.t   C. Normand sc.

Planche vingt-cinquième. — Le Christ entre les deux Larrons. Tableau de la galerie du Musée ; par François Franck le jeune.

On a déja eu occasion de rapporter les principaux événemens de la vie de Franck le jeune, à la page 49 du cinquième vol. La famille de ce peintre a produit plusieurs artistes distingués qu'il paraît avoir surpassés tous. Il ne faut pas le confondre avec son père François Franck, dit le Vieux, qui naquit aussi à Anvers, et mourut en 1666 dans une très-grande vieillesse, sans qu'on sache rien de particulier sur son compte. Ce François Franck eut pour frères Jérôme et Ambroise qui, ainsi que lui, étudièrent chez Franc-Flore. Jérôme se fixa en France sous Henri III qui se l'attacha par des bienfaits. Les élèves de Franc-Flore, à la mort de leur maître, vinrent à Paris chercher des leçons de Jérôme Franck. Il quitta la France pour aller en Italie, et, après un voyage de plusieurs années, retourna dans sa patrie où il mourut au commencement du dix-septième siécle. Ambroise Franck obtint de son temps une très-grande réputation; cependant il n'est resté aucun détail curieux sur sa personne: on sait seulement que cet artiste fut protégé par l'évêque de Tournay. Ses ouvrages sont plus estimés que ceux de ses frères; mais le Musée Napoléon ne possède aucun tableau de ces trois peintres. On pense que Nicolas Franck, leur père, se livra aussi à la peinture. Sébastien Franck, qu'on croit frère de Franck le jeune, eut un talent particulier pour peindre les batailles et le paysage: l'époque de sa mort est inconnue; il paraît avoir fleuri dans le même temps que son frère. Quant à celui-ci, il

est inutile de rapporter ce qui en a déja été dit dans cet ouvrage. Le goût qu'il avait contracté à Venise pour le genre de peinture qu'on appelle ***Bambochades***, se fait apercevoir même dans le sujet pathétique du Christ expirant sur la croix. Les soldats placés à la gauche du tableau sont d'un caractère plus vrai qu'élevé, et ceux qui tirent au sort la robe du Sauveur, ont des physionomies et des attitudes tout-à-fait grotesques : la figure principale est d'un style maigre, et généralement le dessin de cet ouvrage offre les plus grandes incorrections. Il n'est pas nécessaire de faire voir que les costumes manquent de vérité : si les peintres flamands du premier ordre ont besoin d'indulgence à cet égard, on ne doit pas montrer plus de sévérité envers ceux d'un ordre inférieur. Le mérite de François Franck est dans la couleur et dans la touche ; ces deux qualités sont ici remarquables, l'une par l'harmonie et par l'effet, l'autre par la légèreté et la finesse : mais c'est surtout dans les objets d'un goût bas et trivial que son pinceau paraît avoir plus d'esprit et de feu, ce qui fait croire que Franck eût dû se borner au genre des carricatures, quelle que soit l'opinion des historiens de l'école flamande sur le mérite de ses tableaux d'histoire.

Les figures sont d'une très-petite proportion ; pour ne pas trop les réduire dans la planche, on n'a pas cru devoir donner le trait des quatre figures d'Evangélistes et de plusieurs scènes de la Passion peintes en grisaille et servant de bordure au morceau principal. Cet entourage est exécuté avec plus de facilité que de correction et de goût.



Laytier inv.t C. Normand sc.

Planche vingt-sixième. — Méléagre refusant de défendre sa patrie. Bas-relief; par M. Laitié.

L'histoire fabuleuse de Méléagre a fourni plusieurs sujets aux sculpteurs et aux peintres; celui qu'on a représenté plus souvent est le refus qu'il fit de reprendre les armes pour délivrer sa patrie. La mort de Méléagre, tableau de Le Brun, a donné lieu dernièrement (page 29 de ce volume), de rappeler les différentes circonstances qui motivent ce refus. Dans le concours des grands prix de la dernière année, l'Institut donna ce sujet aux sculpteurs, et le programme ne contenait que le passage d'Homère traduit par M.me Dacier; il est nécessaire de le rapporter ici: « Œnée, père de Méléagre, monte dans « l'appartement de son fils, lui représente le danger où il « est, et le presse de prendre les armes. Ses frères joignent « leurs prières à celles du roi; sa mère même revenue de « son emportement, touchée de repentir, le conjure avec « larmes, il n'en est que plus inexorable, et rejette toutes « leurs supplications, etc.» *Iliade*, livre IX.

Le grand prix a été décerné par la quatrième classe de l'Institut à M. C.es A. Laitié, âgé de 21 ans; élève de M. Dejoux. Ce jeune artiste est allé à Rome achever le cours de ses études, et, d'après les dispositions que ce bas-relief annonce, on doit espérer que l'honorable encouragement qu'il a reçu sera pour lui une source de succès.





J. Gougeon inv.t C. Normand sc.

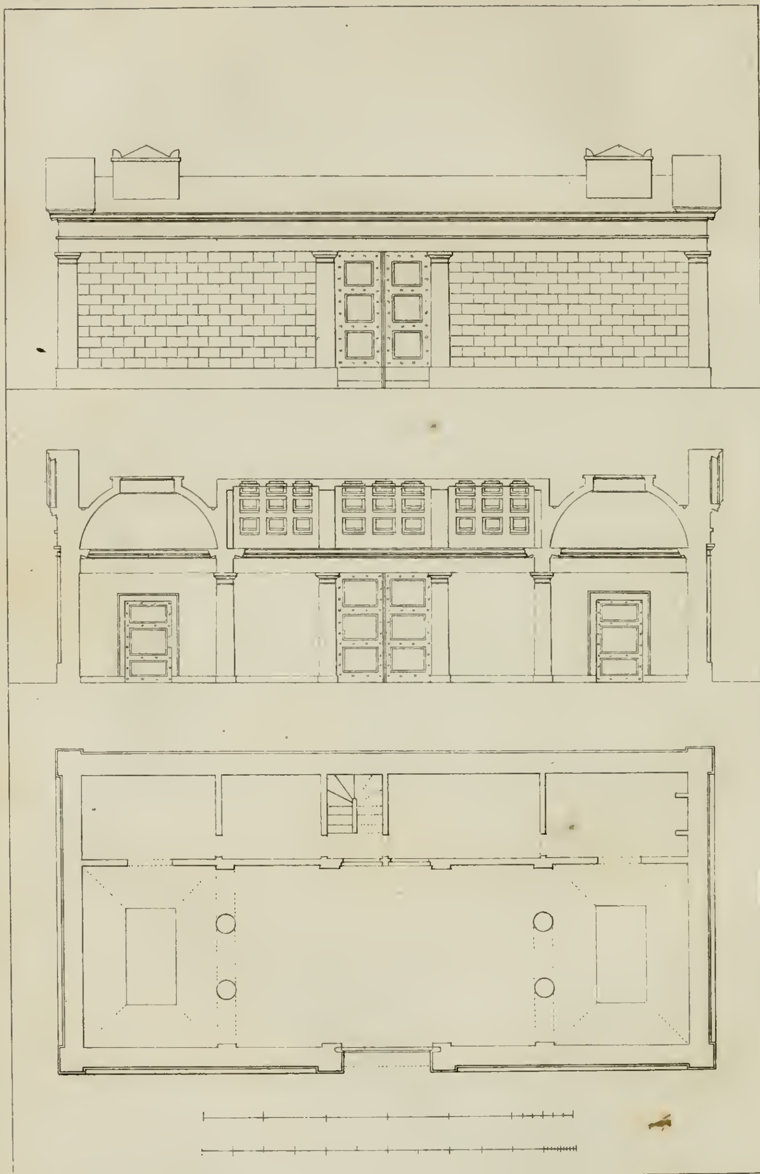
Planche vingt-septième. — François premier. Statue en marbre du Musée des Monumens français ; par J. Gougeon.

Cette figure, en marbre et d'une forte proportion, est l'une des plus belles productions de la sculpture française; on peut même assurer qu'elle rivalise avec les plus célèbres ouvrages de l'antiquité. Il était digne de Jean Gougeon de transmettre à la postérité les traits du monarque à qui l'on doit tant de chef-d'œuvres, par la protection éclairée qu'il accorda aux artistes et aux savans.

Cette statue, où François I.er est représenté dans l'état de mort, vient de l'église de Saint-Denis; elle est placée sur un socle de marbre noir dans lequel on a introduit les bas-reliefs des batailles de Marignan et de Cérisolles, copiés sur ceux qui décorent le tombeau du même prince. La première de ces deux batailles fut gagnée par François I.er en personne, l'année de son avénement au trône: elle dura deux jours, et les Suisses, qui avaient entrepris de défendre le Milanais, y perdirent plus de dix mille des leurs. La bataille de Cérisolles est un événement de la fin du même règne: elle se donna en 1544. Le jeune duc d'Anguien, frère d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, était à la tête des Français qui remportèrent une victoire complète sur les troupes de Charles-Quint, commandées par le marquis d'Avalos.

Dans la planche, la vue est prise du côté du bas-relief où cette dernière bataille est représentée. La tête de la statue est du plus beau caractère: une douce sérénité est empreinte sur tous ses traits que la mort n'a point altérés; à cette vérité de sentiment se joint le mérite d'une parfaite conformité avec les portraits qu'on a de ce roi. Le torse,

les mains, les pieds, les jambes, enfin toutes les parties de cette admirable figure n'offrent pas la moindre incorrection, et toutes sont du style le plus noble, le plus élégant; ce qui n'y est pas moins remarquable que la pureté et le naturel des formes, c'est l'adresse et la fermeté du ciseau. Faut-il que des barbares ayent osé mutiler cette statue pour y graver leurs noms! Il n'y a que depuis un certain temps qu'on prend en France les précautions nécessaires pour conserver les chef-d'œuvres nationaux, et Jean Gougeon n'a pas toujours été admiré autant qu'il mérite de l'être. Tandis qu'à l'imitation des Italiens nous nommions Michel-Ange, le premier sculpteur moderne, nous laissions périr les ouvrages du seul artiste qui puisse lutter avec lui et que, peut-être, à plus d'un titre, on pourrait lui préférer. Il faut avouer que de notre temps on a mieux apprécié le talent de ce grand homme: on a montré un respect religieux pour les productions dont son ciseau a enrichi les parties du Louvre où l'on est obligé de faire des changemens, et l'on s'habitue même à voir en lui le plus parfait des sculpteurs qui ayent paru depuis la renaissance des arts; si, par l'effet de la partialité de nos voisins, cette opinion n'est pas générale en Europe, qu'elle le devienne au moins dans le pays qui a vu naître Jean Gougeon, et qui jouit de tous ses chef-d'œuvres!



Le Grand et Molinos inv.t   C. Normand sc.

Planche vingt-huitième. — ***Plan, Coupe et Elévation latérale de la nouvelle Morgue, sur le quai du Marché-Neuf, près du Pont S. Michel, à Paris.***

Ce petit édifice, érigé sur les dessins et sous la conduite de J. Molinos (*), architecte du département et de la ville de Paris, est une restauration de l'ancienne boucherie qui existait au même lieu, et dont Le Vau, architecte de Louis XIV, avait dirigé la construction.

On peut se rappeler combien l'ancienne Morgue, placée dans une espèce de petit caveau de la cour du Châtelet, était hideuse et repoussante. Depuis longtemps le vœu public appelait son changement; l'on desirait voir sa translation dans un autre local plus aéré et disposé de manière que le public ne fût pas incommodé par les exhalaisons dangereuses: ce vœu a été rempli dans tous ses points par M. le conseiller d'état, préfet du département de la Seine. Ce magistrat a ordonné l'érection de ce petit monument, achevé depuis quelques années et qui remplit parfaitement sa destination.

On voit par le plan qu'il est composé d'une grande salle pour recevoir le public, et de deux divisions semblables à droite et à gauche, fermées par des colonnes et destinées à l'exposition des cadavres. Ce qu'il y a de très-simple et cependant de très-ingénieux dans cette disposition, c'est que ces divisions sont séparées de la grande salle par une cloison de glaces, dans toute la hauteur, en sorte qu'il n'y a aucune communication entre l'air de cette salle et celui des

(*) C'est par erreur qu'on a joint sur la planche le nom de *Legrand* à celui de *Molinos*, ce dernier étant le seul architecte de ce monument.

lieux séparés où les morts sont placés, et où l'air et la lumière pénètrent par une lanterne particulière pratiquée dans la voûte, ainsi qu'on peut le voir dans le plan et dans la coupe.

Cet isolement absolu des cadavres, cette interposition d'une glace entre eux et la foule curieuse ne forment plus de ce triste spectacle, qu'une espèce de tableau adouci, que le sexe le plus faible, et que l'enfance même peuvent considérer sans effroi. Plus d'émanations dangereuses à craindre, plus d'odeur infecte; la propreté entretenue sur le pavement en pierre, l'exposition des corps sur des tables de marbre rassurent même l'imagination contre toute idée de putréfaction; et l'on ne saurait donner trop d'éloges à tout ce que cet arrangement bien combiné offre de convenances pour le public, et pour les restes malheureux exposés dans cette enceinte. C'est ainsi qu'un local infect et dégoûtant est devenu un petit monument dont la décoration simple annonce en quelque sorte l'usage, et porte cependant avec elle un caractère de noblesse et de dignité dans un espace de terrein très-resserré. Sa position sur le quai permet d'y transporter par eau les corps trouvés dans la rivière; et son peu d'élévation ne sera jamais un obstacle à la vue, lorsque la démolition des maisons du pont et du quai dégagera cette partie de la ville, et embellira son aspect.

Un logement de concierge, un greffe et d'autres pièces de service se trouvent aussi placées dans le même parallélogramme sans nuire à l'effet de l'ensemble; les tuyaux de cheminées même, deguisés au dessus du toit sous la forme de sarcophages, prouvent que l'architecte n'a négligé aucun détail pour bien remplir son objet.

L. G.



Le Guerchin pinx.t C. Normand sc.

Planche vingt-neuvième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Pierre, etc. Tableau de la galerie du Musée ; par le Guerchin.

Le Guerchin s'est borné à remplir, dans cette composition, l'intention du Donataire dont le portrait est placé dans le bas du tableau. S. Pierre implore l'intervention de la Vierge, en faveur de cet homme pieux, qui sans doute le reconnaissait pour patron. L'Enfant Jésus semble accorder à sa mère la grâce qu'elle lui demande, et un Ange indique au Donataire que c'est vers le ciel qu'il doit tourner ses regards. Un Cardinal est placé derrière S. Pierre, et l'on peut croire qu'il est de la famille de celui qui fit faire le tableau, et pour qui il semble prier avec ferveur.

Les figures ont 5 pieds de proportion. Ce tableau a beaucoup souffert, et la figure de S. Pierre est très-endommagée.

On retrouve, dans cet ouvrage, tous les défauts du Guerchin : l'effet général n'en a jamais dû être satisfaisant ; la couleur des chairs est matte, les ombres manquent de légèreté, les fonds sont noirs. La tête de S. Pierre est bien peinte, mais le dessin en est bizarre, et prouve que l'artiste a peu consulté la nature. La Vierge n'a pas des formes assez gracieuses, et celles de l'Enfant Jésus sont roides et incorrectes. La figure de l'Ange est d'un meilleur style. Il y a beaucoup de vérité dans la tête du Donataire. La grande fermeté du pinceau, fait le principal mérite de cette production, la touche du Guerchin étant vigoureuse et large : c'est particulièrement dans les trois têtes d'hommes qu'on retrouve cette qualité du maître.

On regrette toujours d'être obligé de juger sévèrement un homme tel que le Guerchin ; cependant il est indispensa-

ble d'indiquer ceux de ses ouvrages qui sont au dessous de sa grande réputation. Les malheurs qui quelquefois ont accablé un artiste, disposent à l'indulgence pour les défauts dont ils peuvent être la cause ; mais ceci ne peut s'appliquer au Guerchin : cet artiste eut un sort heureux ; ses contemporains le placèrent sur la ligne des premiers peintres, et de grandes richesses furent le fruit de ses immenses travaux. Les rois de France et d'Angleterre le demandèrent pour premier peintre, et le duc de Modène le logea longtemps dans son palais, comme un ami à qui il voulait ôter tout embarras domestique. Christine de Suède, l'honorant d'une visite, lui prit la main, cette main qui, dit-elle, opérait tant de merveilles. On raconte aussi que plusieurs cardinaux étant venus dîner chez le Guerchin, ce peintre leur donna un repas splendide, et fit faire les fonctions de pages à douze de ses élèves.

Ce qui honore le Guerchin peut-être plus que les hommages qu'il reçut de son vivant, c'est la régularité de ses mœurs : des fondations pieuses, d'abondantes aumônes, des secours offerts aux artistes infortunés, tel fut l'emploi qu'il fit des richesses qu'il ne dut qu'à ses talens.

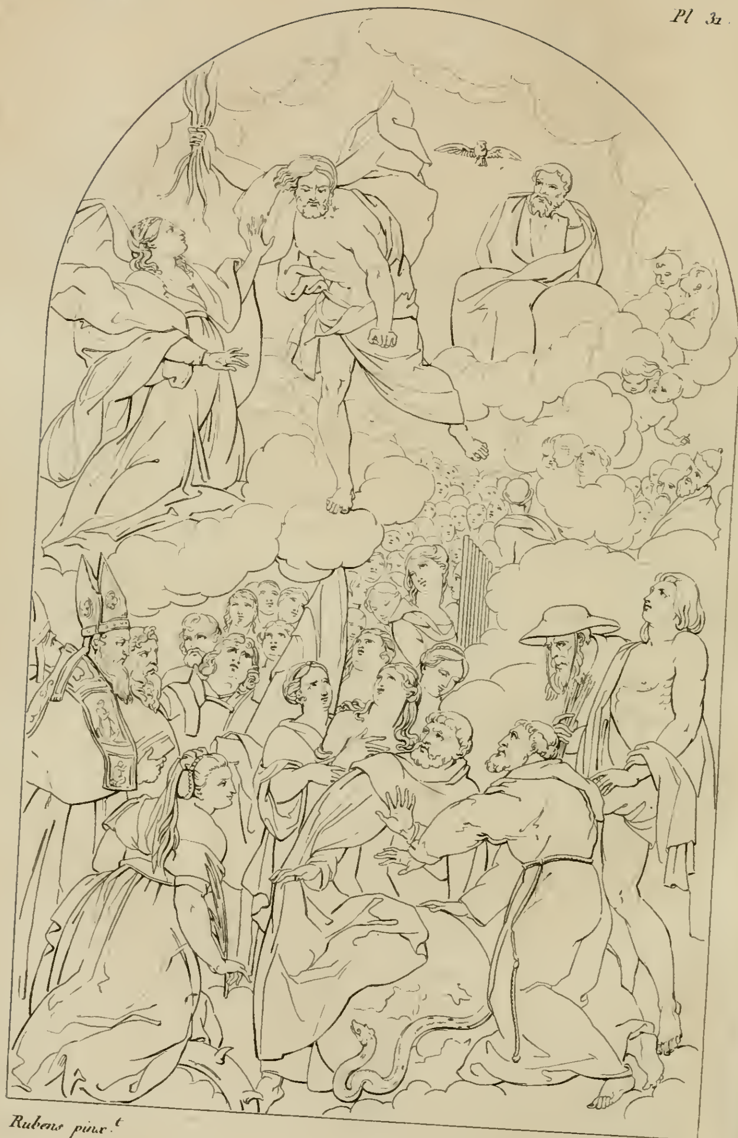


Ph. de Champagne pinx.t C. Normand sc.

Planche trentième. — S. Pierre: Tableau de la galerie du Musée; par Philippe de Champagne.

Champagne n'avait pas un génie élevé; son goût était sage, son talent vigoureux; mais il était dépourvu de grandeur, de chaleur et d'élégance. Il a cherché à suppléer à ce qui lui manquait par les qualités qu'il puisa dans l'étude de la nature : son dessin est ferme et rarement incorrect; son pinceau a de la force; son coloris est surtout très-beau et réunit la vigueur et la simplicité. On doit aussi savoir gré à cet artiste de s'être formé sur le goût de l'école française, et de n'avoir pas commis ces fautes grossières contre les convenances qui dégradent presque toutes les productions flamandes.

Cette figure de S. Pierre, quoique l'un des moindres ouvrages de Ph. de Champagne, justifie la plupart des observations qui viennent d'être faites. Il y a de l'expression dans la tête, mais ce n'est qu'un véritable portrait; un Apôtre, après son martyre, doit avoir un caractère au dessus de l'humanité; c'est ce que Champagne n'a pas observé, quoique son intention ait été de peindre le chef des Apôtres contemplant la gloire qui l'attend dans les cieux, pour prix des souffrances qu'il a endurées sur la croix. Du reste, cette tête a le mérite d'être exécutée avec sentiment. Les draperies sont lourdes, et Champagne s'est rarement montré savant dans cette partie essentielle de l'art.



Rubens pinx.t

C. Normand sc.

Planche trente-unième. — *Le Christ foudroyant l'Hérésie. Tableau de la galerie du Musée; par* Rubens.

La religion chrétienne ne semble pas convenir aux allégories; sa morale est trop simple et trop austère. Mais, dans aucune religion et dans aucun temps, l'idée de cacher le globe du monde sous la robe d'un moine, pour le préserver de la vengeance céleste, eut toujours paru froide et même ridicule.

Le Christ, armé du tonnerre, va du haut des cieux foudroyer l'Hérésie qui, sous la figure d'un Serpent, symbole du mal, rampe autour de la terre. La Vierge, à genoux devant son fils, implore sa clémence; et S. Dominique et S. François d'Assise s'exposent aux traits de la foudre pour le salut du monde. Auprès d'eux, on remarque plusieurs Saints qui invoquent aussi la miséricorde divine: S. Sébastien portant à la main les flèches dont il fut percé, S. Jérôme, en habits de cardinal, Sainte Catherine, à genoux sur l'instrument de son supplice; près d'elle S. Ambroise, archevêque de Milan, S. Paul, reconnaissable à la physionomie sévère et énergique que les peintres s'accordent à lui donner, Sainte Cécile, désignée par l'orgue qu'elle tient, enfin une multitude de Saints et de Saintes que ne distingue aucun attribut particulier, remplissent jusques dans les lointains du fond cette vaste composition. La figure de Dieu le père est placée dans la partie supérieure du tableau: elle est d'une belle intention. Le Christ n'est plus ici le Dieu de l'Evangile; ce serait un Jupiter tonnant, s'il avait plus de noblesse. Sans examiner si le peintre n'a pas eu tort de donner cette expression au fils de Dieu,

il faut se rappeler que Rubens fut vraisemblablement contraint de suivre les idées de ceux qui lui commandèrent ce tableau. Il était placé au maître-autel des Dominicains à Anvers; ces Moines le regardaient sans doute comme un monument à la gloire de leur fondateur qui y paraît dans le principal point de vue.

Les incorrections sont nombreuses dans ce chef-d'œuvre; le style en est grand et poétique; mais il fallait plus de choix dans les formes. Sous le rapport de la distribution des lumières, de la variété des tons, il est difficile de voir rien de plus parfait. La dégradation des plans y est observée avec un grand art; les demi-teintes sont bien ménagées, bien entendues, et l'effet général est d'une harmonie à la fois vigoureuse, douce et séduisante.

Ce tableau a 12 pieds de haut sur 7 pieds et demi de large.



Coysevox inv.t C. Normand sc.

Planche trente-deuxième.—Le cardinal Mazarin. Statue en marbre du Musée des Monumens français ; par Coyzevox.

Cette statue, de grandeur naturelle, était placée sur le tombeau de Mazarin dans l'église du Collége des Quatre-Nations, fondé par ce ministre. Il est représenté à genoux, portant une main sur son cœur et marquant de l'autre sa soumission aux loix de la Providence. Le Génie qui tient un faisceau d'armes, figure le pouvoir dont ce Cardinal fut investi pendant sa vie.

Sur la base de ce monument, ainsi qu'il est restauré au Musée des Monumens français, on voit trois figures assises, de 6 pieds de proportion : elles représentent la Prudence, la Fidélité et l'Abondance.

Ce tombeau est entièrement de la main de Coyzevox, et on le regarde comme l'un des plus beaux ouvrages de ce sculpteur célèbre. Peut-être n'y trouve-t-on pas autant de hardiesse et d'énergie que dans le tombeau du cardinal de Richelieu par Girardon ; mais l'étude de la nature, la simplicité des intentions, le charme de la naïveté font penser que si Coyzevox eût eu un goût plus pur, plus formé sur l'antique, il eût pu dans ce morceau l'emporter sur son rival.

Cette statue capitale est d'une exécution ferme et d'une grande vérité de dessin ; la tête et les mains surtout sont fort belles, et dans toutes les autres parties le travail du marbre est achevé.



Gerard pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-troisième. — Ossian ; par M. Gérard.

La poésie des Calédoniens est sauvage et mélancolique comme les climats qu'ils habitaient. Des montagnes couvertes d'épais frimas, un ciel nébuleux, la chute des torrens, les hurlemens des dogues, le souffle des vents dans les bruyères et dans les tours désertes, enfin l'apparition des ombres errantes dans des palais de nuages, tels sont les objets que reproduisent sans cesse les chants des Bardes, et qui font presque le seul charme des poésies d'Ossian, le plus célèbre d'entre eux. Les héros de l'Homère écossais ne seront sans doute jamais pour les beaux-arts ce qu'ont été et ce que seront toujours les guerriers du siége de Troie : cependant les artistes ne doivent pas négliger de puiser, dans les poésies du Nord, quelques sujets qui peuvent donner de la variété à leurs productions.

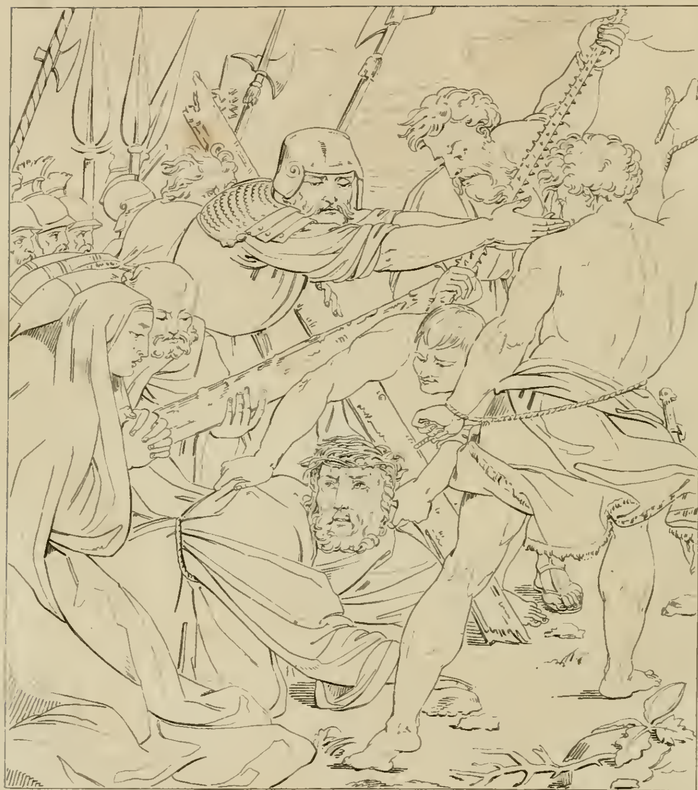
M. Gérard, chargé de traiter un sujet d'Ossian, a choisi le vieux roi de Morven pour principale figure de sa composition, et l'a entouré de plusieurs personnages qu'il a célébrés.

Ce poète aveugle, assis au bord d'un torrent, chante la gloire de ses aïeux et des héros calédoniens, en s'accompagnant sur la harpe d'or des anciens Bardes. A ses pieds repose la lance qu'il maniait avec tant de valeur dans sa jeunesse. Les ombres des guerriers et de leurs amantes ont abandonné leurs palais aériens, et, portées doucement sur des nuages, se sont rangées autour de lui pour entendre ses chants héroïques : il ne peut jouir de leur vue, mais, à leur approche, ses cheveux se hérissent sur sa tête. L'ombre de Fingal, son père, dont le casque

est surmonté d'une aile d'aigle, l'écoute en silence; auprès de cette ombre est celle de la mère d'Ossian qui s'appuye sur les genoux de son époux. Plus loin, le vieux barde Ullin tend les bras au Chantre dont il fut l'ami. Derrière Ossian, on voit le jeune Oscar, son fils, qui fut tué en trahison, et que Malvina presse contre son sein. D'autres Guerriers et des jeunes Filles, les unes portant des harpes, les autres des corbeilles de fleurs, sont groupés autour de l'illustre Barde. La lune, à travers les nuages, éclaire cette scène mystérieuse; et l'artiste n'a oublié ni les Etoiles qui, selon la croyance des peuples du Nord, brillaient sur le front des ombres glorieuses, ni les Dogues qui, même au séjour des nuages, partageaient avec elles le plaisir de la chasse.

Cette composition annonce autant d'esprit que de goût, et la distribution des lumières donne à ce tableau un effet piquant et harmonieux; il était impossible de mieux saisir le ton des poésies d'Ossian. Quoique l'exécution de cet ouvrage soit très-peu terminée, et que l'auteur ait la modestie de ne le regarder que comme une esquisse, on y reconnaît le style élevé, pur et gracieux qui distingue ses autres productions, et la rare facilité d'un pinceau habitué à produire des chef-d'œuvres.

Les figures de ce tableau, qui est placé dans l'une des salles de la Malmaison, ont près de 3 pieds et demi de proportion.



A. Van-Dyck pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-quatrième. — *Jésus-Christ portant sa croix. Tableau de la galerie du Musée ; par* Van Dyck (*).

Le Christ succombe sous le poids de sa croix que Simon cherche à soutenir ; des Bourreaux veulent le relever pour le forcer de marcher ; l'un d'eux va le frapper d'un bâton armé de pointes de fer, et le Chef des soldats qui l'environnent montre le chemin qu'il faut suivre. Marie, tombée à genoux, verse des larmes à l'aspect des horribles souffrances que son fils endure.

Cette composition est conçue simplement ; et, quoique les figures soyent très-resserrées dans le champ du tableau, il n'y a pas de confusion dans l'effet.

La tête de la Vierge a l'expression de la douleur la plus profonde ; et l'on doit admirer l'immobilité où l'artiste a représenté une mère que le désespoir accable. On reprocherait à Van Dyck d'avoir donné au Christ une attitude ingrate, si on ne s'apercevait que voulant que la tête produisît un très-grand effet, il lui a sacrifié tout ce qui l'entoure.

On peut dire, quant à la correction du dessin, que dans ce tableau Van Dyck a surpassé Rubens. Dans la tête de la Vierge et dans celle du Christ, il n'est pas inférieur, pour la noblesse des caractères, aux meilleurs maîtres italiens. Quant au nerf de l'exécution, au moelleux du pinceau, à l'empâtement des couleurs, il est resté au dessous de lui-même ; cependant, sous ces divers rapports, cette production est un ouvrage sur lequel

(*) C'est par erreur que le Graveur de lettres a substitué, sur la Planche, le nom de *Rubens* à celui de *Van Dyck*.

on ne prononcerait pas un jugement aussi sévère, si on ne se rappelait les portraits magnifiques qui assurent la célébrité de ce maître, et où la magie de la couleur et la grâce du pinceau brillent à un degré auquel peu de peintres sont parvenus.

Les figures de ce tableau sont de grandeur naturelle.



Le Guide pinx.t C. Normand sc

Planche trente-cinquième. — S. Sébastien. Tableau de la galerie du Musée; par le Guide.

On ne peut regarder cette figure isolée que comme un morceau d'étude, quelle qu'ait été la destination du tableau; mais si, dans un pareil ouvrage, l'invention n'est pas le point important, on est à portée de juger mieux que dans toute autre production, peut-être, de la connaissance que le peintre a de son art.

On ne trouve pas, dans le Guide, cette profondeur qui décèle la science, même dans les moindres détails; quoique son style ait en général une certaine élévation, on y chercherait en vain ces beautés puisées dans l'étude constante de la nature et des grands maîtres qui ne se sont formés que d'après elle. Mais le dessin du Guide a de l'élégance, ses contours sont coulans, il est correct. Son coloris a varié à différentes époques; pourtant quelque système qu'il ait suivi, il s'est constamment montré savant dans cette partie. On admirera toujours la beauté de son pinceau; sa touche, à la fois vigoureuse et légère, est large et bien fondue.

Cette figure, de grandeur naturelle, rappelle la première manière du Guide; la tête a de l'expression, mais elle n'est pas d'un goût assez noble; les cheveux sentent trop l'arrangement; le torse est bien dessiné et parfaitement peint.

En examinant bien cet ouvrage, on serait tenté de croire que le Guide, docile aux avis d'Annibal Carache, son maître, pensait, lorsqu'il peignit cette figure, à renoncer à l'imitation de Michel-Ange de Caravage, et à se faire une manière qui lui fût propre. On sait que ce changement fut assez subit et très-heureux pour le Guide,

malgré les persécutions que le Caravage lui fit éprouver alors : car cet homme, aussi turbulent que bizarre, ayant su que le Guide avait pris une manière tout opposée à la sienne et faite pour le discréditer, se crut deshonoré s'il ne lui demandait raison d'une telle injure. Ce qui acheva de l'aigrir, ce fut le succès prodigieux des nouveaux ouvrages du Guide. Le Caravage le chercha partout pour se venger; heureusement le Guide se retira à Bologne, et fut délivré des poursuites de ce Peintre spadassin.



Badalocchi pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-sixième. — *S. François recevant les stigmates. Tableau de la galerie du Musée; par* Badalocchi.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, était placé à Parme, dans l'église des Capucins, et jouissait d'une grande réputation. Il est dans le goût des Caraches pour le dessin, la touche et le paysage; cependant le style n'a pas la grandeur et la noblesse qui font reconnaître les élèves de ces maîtres.

Le pinceau de Badalocchi est d'une fermeté extraordinaire dans ce tableau; son paysage est exécuté grandement et touché avec vigueur; la figure principale est dessinée savamment sous la draperie; son attitude est simple et naturelle; mais pourquoi l'artiste n'a-t-il pas donné à la tête de ce Saint un caractère moins trivial? Il ne manque à l'effet général de ce tableau que des tons un peu plus lumineux.

Rosa Sisto Badalocchi naquit à Parme; on ignore l'année de sa naissance et celle de sa mort. Il fut l'ami et le condisciple de Lanfranc; ainsi l'on peut présumer que comme ce dernier, il dut briller depuis 1610 jusqu'en 1650 environ. Il entra de bonne heure dans l'école des Caraches, s'y distingua plus par son application que par la vivacité de son génie, et acquit bientôt une grande habitude par le travail. Il suivit Annibal Carache à Rome; ce maître estimait beaucoup sa manière de dessiner, et, par un excès de modestie, la préférait à la sienne. Badalocchi chercha à imiter le style de Lanfranc, avec qui il était étroitement lié. Ils gravèrent ensemble les Loges de Raphaël, et dédièrent ce travail à Annibal Carache qui choisit Badalocchi entre ses meilleurs élèves

pour terminer les ouvrages qu'il avait commencés dans la chapelle de S. Diégo, où il lui fit peindre l'histoire de ce Saint. Badalocchi travailla aussi, d'après le Guide et le Domiuiquin, dans l'église de S. Grégoire, et d'après l'Albane au palais Vérospi. La fable de Galatée, qu'il traita dans ce palais, est regardée comme un chef-d'œuvre d'exécution. Soit par une crainte naturelle, soit par l'effet des circonstances, Badalocchi se soumettait souvent à peindre d'après les dessins d'artistes qui lui étaient inférieurs.

Les villes de Reggio, de Bologne, de Modène possèdent la plupart de ses productions. On ne croit pas qu'il existe au Musée Napoléon d'autre tableau de ce maître que celui dont on vient de rendre compte.

On a fait un rapprochement entre Lanfranc et Badalocchi : le premier, entraîné par une trop grande facilité, tomba souvent dans l'oubli des excellens principes qu'il avait reçus des Caraches ; Badalocchi, au contraire, retenu par la timidité de son esprit, resta au dessous de ce qu'il aurait pu faire, s'il eût mieux connu ses forces : ce qui a fait dire de ces deux peintres, dans un sens bien opposé, qu'ils savaient beaucoup, mais qu'ils négligeaient de montrer tout leur savoir.



Fra-Barthelomeo pinx.t C. Normand sc.

Planche trente-septième. — L'Annonciation. Tableau de la galerie du Musée ; par Fra-Bartolomeo.

Jamais composition ne fut plus bizarre que celle de ce tableau. La Vierge, dans une niche, est assise sur un trône au pied duquel sont rangés en cercle, S. Jean-Baptiste, S. Paul apôtre, S. Jérôme, S. François d'Assise et deux Saintes à genoux, dont l'une est peut-être la Madeleine, à en juger par le vase de parfums qu'elle tient dans ses mains. C'est en présence de ces divers personnages que Marie apprend de la bouche d'un Ange qui descend du ciel, qu'elle doit enfanter le Sauveur du monde. Le Saint-Esprit, placé au dessus de la Vierge, laisse tomber sur elle un rayon de la gloire céleste.

Il faut qu'un ouvrage renferme bien des beautés pour faire oublier des inconvenances aussi choquantes. Le premier mérite de celui-ci est dans la vigueur de l'effet général et dans le relief que présentent les figures. Les draperies, peintes largement, sont ajustées d'une manière savante. On desirerait plus de légèreté dans les tons des chairs. Le dessin de Bartolomeo est faible dans les nus, mais l'ensemble de ses figures est presque toujours d'un bon style. Il a donné à chaque tête d'hommes le caractère historique qui lui convient ; le trait de ses têtes de femmes est pur et gracieux, et rappelle les obligations que ce peintre eut à Raphaël ; obligations dont il s'acquittait par les conseils qu'il donnait en même temps à ce grand artiste, jeune encore et imbu des défauts du Pérugin. Il est honorable pour Bartolomeo d'être, après Michel-Ange, le peintre de qui Raphaël apprit davantage. Mengs, qui a étudié, avec un soin scrupuleux, la marche des progrès de Raphaël, s'exprime ainsi à ce

sujet: « Il apprit de lui (Bartolomeo), à peindre comme
« Michel-Ange dessinait. Cependant il ne put se résou-
« dre à l'imiter exactement, à cause de la grande vérité
« qu'il a toujours préférée à toute autre chose. Mais il prit
« assez de sa manière pour agrandir son goût, pour pein-
« dre avec des couleurs plus vigoureuses et plus forte-
« ment empâtées, et pour employer de plus grandes
« masses qu'il n'avait fait jusqu'alors. Il quitta les petits
« pinceaux et prit la brosse, bannit le gris de ses teintes,
« et ne coupa plus, par les plis de ses draperies, la forme
« du nu qu'elles couvraient. Il apprit aussi à conserver,
« dans ses draperies, le même clair-obscur que les figures
« devraient avoir si elles étaient nues, et ne partagea plus
« les plis par de petits traits noirs, etc. »

Ce passage fait juger des grandes connaissances que Bartolomeo avait acquises, surtout dans la théorie de son art, et dont on retrouve la preuve dans les productions qu'il nous a laissées.

Le tableau de l'Annonciation faisait partie de la collection des rois de France. La proportion des figures est un peu au dessous de nature.



Titien pinx.t *C. Normand sc.*

Planche trente-huitième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Etienne, S. Ambroise et S. Maurice. Tableau de la galerie du Musée; par le Titien.

Rien de plus gracieux, de plus élégant que le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus dans ce tableau! Le Titien n'embellit pas souvent la nature; mais, lorsqu'il a eu de beaux modèles, il a su les imiter. Son style offre rarement ce qu'on est convenu d'appeler *le beau idéal;* cependant on le rencontre dans ce groupe où le choix heureux des formes, l'arrangement des draperies, la science du clair-obscur, sont d'accord avec la naïveté des intentions. On donne le nom de S. Ambroise au Vieillard qui tient un livre ouvert : on serait tenté de croire que la tête est un portrait, tant on y remarque de ce naturel simple et vigoureux qui décèle une imitation exacte. On sait d'ailleurs qu'il arriva plusieurs fois au Titien de placer dans ses tableaux la ressemblance de quelques-uns de ses amis. Le Saint qui tient une palme est d'un dessin correct et peint avec sentiment; c'est sans doute par suite de la tradition conservée sur ce tableau, qu'on reconnaît S. Etienne dans cette figure, et S. Maurice dans celle du Guerrier placé derrière S. Ambroise. Au surplus, ces noms sont indifférens au mérite de l'ouvrage, admirable surtout par le coloris. Les tons sont riches et variés, l'effet est vigoureux, et la touche est partout large et moelleuse.

Ce tableau a 3 pieds et demi de haut sur 4 pieds de large.



Cranach. pinx.t C. Normand sc.

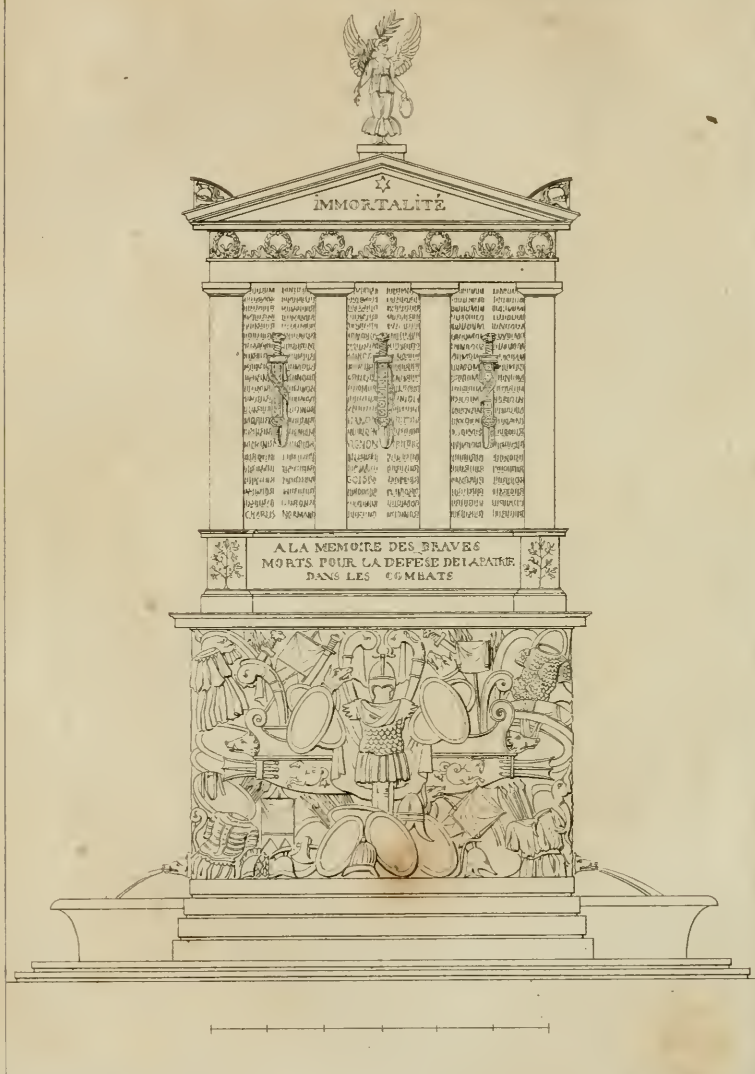
Planche trente-neuvième. — Le Christ descendu de la croix, la Vierge, S. Jean, la Madeleine et une Sainte Femme. Tableau de la galerie du Musée; par Lucas Cranach.

Lucas Cranach, surnommé le Vieux, appartient à l'école flamande. Il naquit en 1472, et mourut en 1553, dans le plus beau temps de la peinture en Italie. Il eut, pour contemporains en Allemagne, Albert Durer, Lucas de Leyde, Holbein, etc., tous peintres allemands encore très-estimés de nos jours. Il y avait déja longtemps que Van Eyck, dit Jean de Bruges, mort en 1474, en donnant à la Flandre le secret de la peinture à l'huile, avait laissé des ouvrages qui n'ont pas cessé d'être admirés pour la force du coloris et la justesse de l'imitation. Comment donc Cranach a-t-il pu produire un tableau qui annonce l'ignorance des premiers principes de l'art? Ce n'est pas qu'on n'y trouve quelques beautés qui en rachètent les défauts, mais elles y sont en petit nombre. Ce peintre paraît avoir été l'élève d'un homme plus habile que lui, et n'avoir retenu qu'imparfaitement ce qu'on lui enseigna, sans rien deviner de ce qu'on pouvait ne pas savoir encore en Allemagne. La disposition des figures de son tableau est assez bonne; les attitudes sont naturelles; mais le style est bas et trivial. Le dessin est grêle, incorrect et d'un mauvais goût. L'effet général manque d'harmonie, et le coloris des nus est sans vigueur; le pinceau a tant de sécheresse que la figure du Christ semble être découpée dans la toile. Il y a de la vérité dans quelques détails d'ajustemens. Quant à la perspective aérienne, elle n'est nullement observée. Le ciel est lourd, et les tons du pay-

sage sont crus ; cependant l'arbre qui est sur le devant du tableau est d'un bon effet, et le feuillé en est touché avec esprit.

Les figures sont de petite proportion.

On ne connaît aucune particularité sur la vie de Cronach, et l'on ignore même dans quelle ville il est né.



Barthelemy Vignon inv.t *C. Normand sc.*

Planche quarantième. — *Projet d'un Cénotaphe en l'honneur des braves morts pour la défense de la patrie, servant aussi de fontaine publique ; par* M. Barthélemy Vignon.

On peut remarquer, dans cette composition, qu'au dessus d'un piédestal, enrichi de trophées, s'élève un frontispice de quatre pilastres doriques, entre lesquels sont gravés les noms des héros morts en combattant. La frise est ornée des couronnes dues à leur valeur. On lit dans le tympan du fronton ce seul mot *Immortalité*, récompense de leur dévouement sublime.

Une statue de la Victoire est placée sur la cime de l'édifice, et des casques remplissent les oreillons dont les anciens ornaient communément les angles de leurs sarcophages.

Tous les membres et le style général de ce monument sont donc puisés dans les productions grecques et romaines. De grandes vasques, placées sur les façades latérales, reçoivent l'eau que jettent les muffles incrustés près de la base, et rendent ainsi d'une utilité journalière l'édifice qui, sans cette addition, ne serait que de pure décoration.

Ce n'est cependant qu'avec une extrême circonspection que les artistes doivent se permettre de consacrer ainsi un édifice public à une double destination ; car le caractère d'un monument doit présenter de l'unité, et peut bien rarement convenir à deux objets à la fois.

Un monument funéraire doit inspirer le recueillement, il doit se contempler dans le silence ; et l'admiration du voyageur pour des faits héroïques et des noms célèbres, ne doit point être troublée par les clameurs du peuple dans un carrefour ou dans un marché bruyant.

On doit séparer enfin l'idée de l'apothéose d'un héros d'avec les besoins de l'humanité. Une fontaine exige qu'il soit pratiqué dans son intérieur un réservoir et des tuyaux, qu'il y soit fait assez souvent des visites, et cette fréquentation habituelle est totalement opposée au respect religieux que doit inspirer la cendre des morts.

Ces observations m'ont paru nécessaires dans un moment où l'on s'occupe d'ériger un grand nombre de fontaines dans la capitale; on doit craindre que l'essai hasardé par un homme de mérite ne soit reproduit sans réflexion par de jeunes artistes qui n'ont pas encore acquis toute la maturité de leur talent.

L. G.



J. Stella pinx.t *C. Normand sc.*

Planche quarante-unième. — Le Mariage de la Vierge. Tableau de la galerie du Musée ; par Stella.

En présence du Grand-Prêtre qui fait une exhortation aux deux Epoux, S. Joseph remet l'anneau d'alliance à la Vierge dont les regards baissés annoncent la douce modestie. Un Acolyte du grand-prêtre tient le livre de la loi ; deux jeunes Lévites portent des flambeaux, et du côté de la Vierge sont rangées plusieurs jeunes Filles dont l'une retient un Enfant qui joue avec un Chien. De l'autre côté du tableau, un des Prétendans à la main de Marie, furieux d'avoir éprouvé ses refus, brise la verge que, selon l'usage des Juifs, l'amant doit présenter à celle qu'il recherche en mariage, et que l'artiste n'a pas oublié de placer dans la main de S. Joseph. On voit, dans le fond, d'autres Prétendans qui se retirent du temple.

Cette composition offre un caractère de naïveté qui rappelle les ouvrages du Poussin. Ami et pour ainsi dire élève de ce grand homme, Stella s'attacha à suivre sa manière; mais, comme il n'avait pas ces dispositions extraordinaires qui font le grand peintre, il ne put imiter son modèle que dans certaines parties de l'art. Son goût d'ailleurs était loin d'avoir cette sévérité qui est une des qualités distinctives des moindres productions du Poussin. Ce tableau en fournit plusieurs preuves : l'accessoire de l'Enfant et du Chien est un remplissage inutile et même ridicule. La tête du jeune homme qui porte un flambeau derrière S. Joseph, et dont on ne voit qu'une partie, se confond avec celle de ce Saint. Stella, par une disposition générale mieux combinée, eût évité cet inconvénient qui est reproduit, mais d'une manière moins

sensible, du côté de la Vierge, auprès de laquelle se trouve une figure semblable et dans la même position.

L'effet de ce tableau, qui manque de vigueur, est agréable et séduisant. L'architecture est d'un bon goût et la perspective en est bien entendue.

Stella, plus gracieux que naturel dans la couleur et dans le dessin, s'était fait une pratique qui servait sa facilité; mais il a manqué de cette originalité qu'on ne puise que dans l'étude de la nature. Il est peu savant dans le dessin, et ne semble pas attacher assez d'importance à l'art de draper ses figures. On peut voir, surtout dans ce Mariage de la Vierge qui est un de ses meilleurs tableaux, combien son pinceau a peu de moelleux et de ressort. On pense, en voyant ses ouvrages, que n'écoutant que son génie, il eût dû se borner au genre agréable, parce que son talent a peu d'énergie et d'élévation.

Les figures de ce tableau sont de grandeur naturelle.



Bon Boulogne pinx.t C. Normand sc.

Planche quarante-deuxième. — Le Combat d'Hercule contre les Centaures. Tableau de la galerie du Musée; par Bon Boullongne.

Hercule, dans le cours de ses voyages, s'arrêta chez le Centaure Pholus qui lui fit un accueil amical, et invita un grand nombre d'autres Centaures au festin qu'il lui donna. Quelque temps avant, Bacchus leur avait fait don d'un muits de vin, pour en offrir à ce Héros lorsqu'il visiterait leur pays; Hercule en fut instruit, et à la fin du repas il leur en demanda; ils le refusèrent avec grossièreté, et, comme il insistait pour avoir de ce vin, ils s'armèrent de branches d'arbres et de haches, et fondirent snr lui; mais, à coups de flèches et de massue, il en fit un grand carnage et resta victorieux. Pholus, son hôte, ne prit point part au combat où cependant il fut blessé en voulant arracher une des flèches empoisonnées de la poitrine d'un Centaure; il mourut, au bout de trois jours, regretté d'Hercule qui lui éleva un monument.

Boullongne, usant de la liberté qu'un artiste peut prendre dans de pareils sujets, a fait combattre Pholus pour Hercule, contre un Centaure qu'il tient renversé sous lui. Comme ces monstres, moitié hommes, moitié chevaux, étaient fils de la Nue à laquelle Junon avait donné sa figure pour tromper les feux d'Ixion, l'artiste, faisant allusion à ce trait de la Mythologie, a représenté une Femme au milieu d'un nuage d'où sortent des éclairs et des foudres : c'est la mère des Centaures qui veut venger leur défaite sur le fils d'Alcmène.

Malgré la difficulté de disposer heureusement des figures telles que celles des Centaures, la composition de

ce tableau n'est pas sans mérite; il y a de la chaleur dans les attitudes et de l'adresse dans l'arrangement des groupes. Quant au style général de l'ouvrage, il fait pressentir la décadence de l'art dans le siécle qui suivit celui des Poussin et des Le Sueur. Le dessin de ce tableau est incorrect et sans noblesse; le coloris est monotone, et l'effet offre de la confusion. Mais la touche est facile, et dans plusieurs parties de cette production la grande habitude du pinceau semble avoir tenu lieu d'étude à l'artiste.

Les figures sont de petite proportion.



Hersent pinx.t C. Normand sc.

Planche quarante-troisième.— Atala s'empoisonnant dans les bras de Chactas; par M. Hersent.

Chactas, jeune sauvage de la tribu des Natchez, tomba au pouvoir des Moscogulges, ennemis de sa nation, et il allait être brûlé, suivant l'usage de cette peuplade américaine, lorsqu'Atala, fille d'un Chef Moscogulge, touché de son sort, lui proposa de le délivrer. Chactas, à qui elle avait inspiré de l'amour, refusa d'accepter son offre généreuse, à moins qu'elle ne promît de l'accompagner dans sa fuite. Atala rejeta d'abord ses instances, se rappelant sans cesse que sa mère en mourant lui avait fait faire vœu de consacrer sa virginité au Dieu des Chrétiens. Mais la crainte de voir périr Chactas l'emporta enfin; elle rompit les liens qui retenaient le Sauvage, et le suivit dans les déserts. Ils y furent surpris par un de ces orages qui n'éclatent que dans les immenses forêts du Nouveau Monde. « Dans ce moment, s'écrie Chactas, racontant « lui-même son histoire, je ne vis qu'Atala, je ne pensai « qu'à elle. Sous le tronc penché d'un vaste bouleau, je par- « vins à la garantir des torrens de pluie. Assis moi-même « sous l'arbre hospitalier, tenant ma bien aimée sur mes « genoux, et réchauffant ses beaux pieds nus entre mes « mains amoureuses, etc. » C'est dans cet instant qu'Atala, prête à succomber aux caresses de son amant, s'arme d'un venin qu'elle portait secrètement, et s'empoisonne dans les bras de Chactas qui rapporte ainsi cette scène pathétique: « Tous les combats d'Atala allaient devenir inutiles; « envain, je la sentis porter une main à son sein, et faire « un mouvement extraordinaire; déja je l'avais saisie, « déja je m'étais enivré de son souffle. Les yeux levés « vers le ciel, à la lueur des foudres, je tenais mon

« épouse dans mes bras, au milieu de tous les déserts, « en présence de l'Eternel, etc. »

En choisissant ce passage de l'histoire d'Atala pour sujet du tableau, M. Hersent ne s'est pas astreint à en suivre toutes les circonstances telles qu'elles sont décrites par M. de Châteaubriand. Chactas, d'une main, étend son manteau sur Atala, et de l'autre il la presse contre lui; elle est à genoux et détourne la tête; elle approche de sa bouche le poison fatal que l'artiste a supposé qu'elle tenait caché dans la croix qu'elle portait à son col. On aperçoit, dans le fond, le Missionnaire qui vient à leur secours et qui doit bientôt recueillir les derniers soupirs d'Atala.

Parmi le grand nombre de productions remarquables que contient le Salon de cette année, et qui seront successivement insérées dans ce recueil, ce tableau a obtenu les éloges des connaisseurs par la fermeté de son exécution : le dessin en est correct et d'un bon style, et la couleur vigoureuse. La figure d'Atala, surtout, est peinte et colorée de manière à faire concevoir les plus grandes espérances du talent de M. Hersent. Il serait à desirer qu'il eût soigné davantage l'arrangement des draperies, et adouci un peu l'harmonie générale de ce tableau.

Les figures sont de grandeur naturelle.



Contarino pinx.t C. Normand sc.

Planche quarante-quatrième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Marc, S. Sébastien, Sainte Marine, et un Doge. Tableau de la galerie du Musée ; par Contarino.

Giovanni Contarino naquit à Venise, en 1549. Il est élève du Titien, et l'un de ses plus heureux imitateurs. S'étant formé sur le goût de son maître, il copia fidèlement la nature, acquit une grande intelligence des raccourcis, et séduisit par le charme de la couleur. Les sujets qui lui plaisaient davantage étaient ceux tirés de la Mythologie, dont il avait une connaissance parfaite. Il obtint beaucoup de réputation dans le genre du portrait qu'il traitait avec une grande vérité. Un jour, il saisit si bien la ressemblance d'un Seigneur vénitien qu'on rapporte, peut-être par exagération, que les chiens de cet homme vinrent à ce portrait caresser leur maître.

Contarino fut appelé en Allemagne par l'empereur Rodolphe II, qui lui fit faire un grand nombre d'ouvrages. Ce Prince le combla de faveurs, et le créa chevalier; mais Contarino, qui aimait à jouer le rôle de courtisan et d'homme à bonnes fortunes, lia une intrigue amoureuse avec une Dame de la cour, et, par l'éclat qu'eut cette aventure, il s'attira la disgrace de Rodolphe. Contarino en fut quitte pour s'éloigner de Vienne; plus heureux que Passaroti, peintre bolonais, qui, pour avoir déplu au même Empereur, fut mis dans une prison où il languit sept ans. Contarino revint dans sa patrie se faire honneur des richesses qu'il avait amassées, et mériter, par de nouveaux ouvrages, d'être regardé comme l'un des soutiens de l'école vénitienne. Il mourut en 1605, âgé de 56 ans.

Ce tableau, qui est signé : *Joan. Contarenus. F.*, est le seul que le Musée Napoléon possède de ce maître. Il était

placé dans le Palais ducal à Venise. Les figures sont de grandeur naturelle.

La Vierge, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux; S. Marc, patron de Venise, indique à un Doge que l'on croit être Marino Grimani, que c'est à l'Enfant divin qu'il doit adresser ses prières. Aux côtés du trône, deux Anges jouent du luth; et, à droite de la Vierge, on voit Sainte Marine qui, pour vivre sous les yeux de son père dans un couvent de moines, déguisa son sexe, fut accusée de fréquenter une courtisane et de l'avoir rendu mère; Sainte Marine ne voulant pas divulguer son secret, se chargea généreusement de l'enfant de cette femme, et c'est lui qui, dans le tableau, est représenté près de la Sainte. S. Sébastien est assis sur les degrés du trône, et le Lion de S. Marc est placé sur le premier plan.

La disposition principale des figures est heureusement combinée, et leur ensemble porte un grand caractère; le dessin a peut-être plus de vérité que de noblesse; mais, s'il manque un peu d'élégance, il plaît au moins par un sentiment de naïveté qui ne peut jamais dégrader l'art.

L'effet et le coloris de ce tableau font présumer qu'il dut obtenir un grand succès, quoiqu'il ait paru à l'époque où Paul Véronèse, Tintoret, Bassan et les deux Palme remplissaient Venise de leurs chef-d'œuvres.



Moitte inv.t

C. Normand sc.



Planches quarante-cinquième, quarante-sixième et quarante-septième. — La France appelant les Conscrits à sa défense. Bas-relief en marbre; par M. Moitte.

Ce bas-relief, conçu d'une manière ingénieuse, et exécuté avec une rare perfection, est placé dans l'une des salles du Sénat conservateur; il est de forme demi-circulaire. Les figures sont de proportion demi-nature.

Le genre du bas-relief, qui d'abord ne semble être que secondaire, a cependant suffi quelquefois pour faire la réputation d'un artiste, et c'est en partie sur de semblables productions qu'est fondée la gloire de J. Gougeon. Ce morceau ne peut donc faire que beaucoup d'honneur à M. Moitte qui a déja donné tant de preuves de la supériorité de son talent.

La France, figurée par une jeune Femme, est assise dans une chaise curule; à ses pieds est le Coq, symbole des anciens Gaulois. Elle appelle à sa défense les Français de tous les rangs qui ont atteint l'âge marqué par la loi, pour porter les armes: à sa voix, un grand nombre de jeunes Guerriers qu'enflamme le desir de vaincre, se précipitent sur les pas de la Victoire qui leur présente la palme du triomphe; l'un d'eux jure, au nom de tous, de combattre pour la gloire de son pays.

Derrière la figure principale, on voit Minerve qui étend son bouclier sur la France, en signe de protection. Cette allégorie désigne le Sénat conservateur. Minerve est accompagnée de la Justice que l'on reconnaît au glaive et à la balance; de la Prudence qui porte un miroir et dont le bras est entortillé d'un serpent; et de la Force, vêtue de la peau

d'un lion. Ces trois Divinités achèvent de caractériser le corps de l'Etat pour lequel ce bas-relief a été composé.

Entre ce groupe et celui des jeunes Guerriers, des Mères en pleurs, viennent à l'autel de la patrie, chercher des consolations dans la douleur que leur causent les dangers que leurs fils vont courir.

On remarque, dans cette composition, qu'une partie des personnages sont allégoriques, et que les autres sont purement historiques.

Après avoir rendu justice à cet ouvrage, qui se distingue par la noblesse et la pureté du style, la correction du dessin, l'élégance des draperies, et la finesse des détails, on croit devoir, pour l'utilité des artistes, rappeler ici quelques observations faites par le public sur le costume antique que M. Moitte a donné aux Conscrits. On citera d'abord un passage du Dictionnaire des Beaux-Arts, par M. Millin, relatif au costume.

« On s'est beaucoup disputé, dit ce Savant, pour savoir si « l'on devait employer le costume national dans les ouvra- « ges de l'art ; le costume a paru si contraire à l'objet de « l'art, que dans le dernier siécle on s'est avisé de repré- « senter Louis XIV à l'héroïque, sous les traits d'Apol- « lon et ceux d'Hercule, comme on le voit à la porte S. « Denis ; mais on a ombragé sa tête d'une énorme perru- « que. Le costume rend d'une extrême difficulté les « ouvrages de l'art moderne. Il y a des occasions, comme « la représentation des traits historiques, dans lesquelles « il faut se tenir strictement au costume du temps ; « mais, pour les bustes, les statues, on peut choisir un « costume allégorique et qui prête davantage à l'idéal. »

D'après ces idées judicieuses, on pourrait penser que M. Moitte s'est écarté des principes en donnant aux Con-

scrits des vêtemens qui ne sont pas les nôtres. Qu'on découvre, dans plusieurs siécles, cet ouvrage enfoui sous les débris d'un de nos monumens, ne pourra-t-il pas tromper la science de quelque antiquaire, qui, sur la foi du costume, y voudra trouver la représentation d'un trait de l'histoire romaine? Car, malgré les soins que l'artiste a pris pour imiter les armures gauloises, il n'a pas observé un des caractères distinctifs des anciens habitans de la France; les sculpteurs grecs et romains représentaient les Celtes et les Germains avec des cheveux plats et des traits particuliers, dont la figure connue sous le nom du Gladiateur mourant, nous a conservé le type.

Après cette critique légère, il est nécessaire de faire sentir quelles sont les raisons que M. Moitte peut apporter pour justifier le parti qu'il a adopté. Elles doivent avoir d'autant plus de force qu'elles sont favorables à l'art. 1.° Le costume moderne ne laisse pas à l'artiste la faculté de travailler le nu, et ôte aux formes toute leur délicatesse. 2.° Il manque de draperies volantes; et voici ce que dit Winckelmann à ce sujet: « L'ornement est à l'élégance ce que la beauté « est à la grâce. L'élégance n'est pas dans l'habillement « même; et l'habillement ne devient élégant que lorsqu'il « a été assorti par les mains du bon goût. L'élégance pour- « rait être nommée aussi la bonne grâce de l'ajustement, « ce qui ne peut se dire pourtant que de la draperie de « dessus, ou du manteau, parce que cette partie de l'ha- « billement pouvait être jetée à volonté, tandis que la tu- « nique, ou l'habit de dessous devait suivre la direction du « manteau et de la ceinture pour concourir à la disposition « des plis. Il résulte de là, que cette marche raisonnée « des plis peut être assignée, à bien plus juste titre, à la « draperie des anciens qu'à celle des modernes; car les

« habits de ces derniers, de l'un et l'autre sexe, étant adhé-
« rens aux chairs, ne sont pas susceptibles de ces tons
« pittoresques des premiers, etc. »

En laissant toujours la question indécise, on peut juger, d'après ce qui vient d'être dit, que la plupart des grandes beautés qu'on admire dans l'ouvrage de M. Moitte, ne s'y trouveraient pas, s'il eût donné le costume français aux personnages historiques de son bas-relief.



Le Mire J.ne pinx.t C. Normand sc.

Planche quarante-huitième. — La mort d'Annibal; par M. Le Mire jeune.

Annibal naquit à Carthage, l'an 246 avant J. C., d'Amilcar, général célèbre, qui lui fit jurer, à l'âge de 9 ans, une haine éternelle contre Rome. Aucun serment ne fut gardé avec plus de constance; et si tous les talens militaires et tous les talens politiques réunis dans un seul homme avaient suffi pour triompher des Romains, Annibal eût anéanti ceux qui, malgré ses efforts, devaient enfin asservir le monde entier. Elevé dans les camps avec Adrusbal et Magon, ses frères, comme lui destinés à faire trembler l'Italie, dès l'âge le plus tendre, il fut présent à toutes les batailles que livraient les Carthaginois, et, malgré cette vie militaire, il cultiva son esprit qui n'avait pas moins de finesse que de profondeur. Nommé, à 26 ans, général de l'armée que Carthage avait en Espagne, il assiégea et prit Sagonte, alliée des Romains, à dessein de rallumer la guerre entre les deux républiques. Ayant pourvu à la sûreté de l'Afrique et de ses colonies, il part de Carthagène à la tête de 50,000 fantassins et 9,000 cavaliers pour envahir l'Italie. Il avait 400 lieues à faire: ni les troupes qu'on lui oppose, ni la difficulté du terrein, ni les fleuves, ni l'immense hauteur des Alpes qu'aucune armée n'avait encore traversées, rien n'arrête sa marche. Il pénètre en Italie avec une armée diminuée de près de moitié, mais extraordinairement aguerrie. « On a, dit Montesquieu, le plus beau spectacle que nous ait fourni « l'antiquité, quand on examine cette foule d'obstacles qui « se présentèrent à Annibal, et que cet homme extraor- « dinaire surmonta tous. » Il prend Turin, bat P. Scipion

sur les bords du Tesin, et Sempronius sur ceux de la Trébia. La victoire lui donne des alliés : à travers les marais dont le passage lui coûte un œil, il entre dans l'Etrurie, et, près du lac de Trasimène, il remporte une victoire décisive sur Flaminius. Alors traversant en vainqueur toutes les provinces soumises aux Romains, il s'avance jusques dans la Campanie. Fabius Maximus oppose quelque temps à son impétuosité une tactique prudente qui eût pu contrarier ses vues ; mais l'indocilité du consul Varron fait donner la bataille de Cannes l'an 216 avant J. C. Annibal n'avait que 50,000 hommes, les Romains en avaient 86,000 ; ils en perdirent 70,000. Jamais Rome ne se vit plus près de sa chute. Les historiens latins, jaloux de la gloire d'Annibal, l'ont accusé d'inhumanité; et cependant, à cette mémorable journée, il criait à ses soldats furieux : arrêtez ! arrêtez ! épargnez les vaincus ! Montesquieu et Condillac ont réfuté ceux qui regardent comme une faute commise par ce grand capitaine de n'avoir pas marché droit à Rome. Il n'était point homme à perdre une occasion favorable ; mais ses forces n'étaient pas suffisantes pour prendre cette ville bien fortifiée, pourvue de tout, et d'où quelque temps après sortirent deux armées beaucoup plus nombreuses que la sienne. On a parlé aussi légèrement des délices de Capoue ; elles ne l'empêchèrent pas de se soutenir encore pendant 14 ans en Italie, sans recevoir aucun secours de Carthage, et d'aller camper sous les murs de Rome. Lorsqu'enfin Scipion, imitant la conduite d'Annibal, porta la guerre en Afrique, Carthage rappela son héros. Il lui fallut quitter ses conquêtes, et il le fit en pleurant. De retour dans sa patrie, il n'y trouva que de mauvaises troupes avec lesquelles il combattit Scipion à Zama. Les Carthaginois furent défaits et forcés à des traités honteux; mais Annibal tâcha, par

une sage politique, de réparer les désastres de son pays. Carthage recouvra sa splendeur sous son administration; les Romains s'en effrayèrent; il redouta leurs intrigues et l'ingratitude de ses concitoyens, et fut forcé de se retirer à la cour d'Antiochus, roi de Syrie, ennemi des Romains. Annibal lui donna des conseils qui pouvaient être utiles; ils ne furent pas suivis, et Antiochus fut vaincu. Les Romains demandèrent qu'Annibal fût remis en leurs mains; il l'apprit, et se réfugia chez Prusias, roi de Bithinie : celui-ci lui eut de grandes obligations et ne l'abandonna pas moins dans la suite à la fureur des Romains, qui semblaient devoir trembler tant qu'Annibal respirerait. Il apprit qu'il allait leur être livré; désespérant de leur trouver de nouveaux ennemis, il résolut de terminer sa carrière. « Délivrons Rome de la terreur que je lui inspire, « dit-il. Ce jour fait voir combien les Romains ont dégé- « néré: leurs pères eurent la générosité de prévenir Pir- « rhus de se précautionner contre un traître qui menaçait « sa vie; et ils ont la lâcheté d'engager Prusias à faire « mourir son hôte et son ami. » Il but alors un poison subtil que par précaution il portait toujours sur lui. Il était âgé de 64 ans. Il laissa la réputation du plus grand général qui eût existé jusqu'alors.

M. Le Mire jeune a représenté la mort de ce grand homme. Annibal, renfermé dans sa chambre, entend les soldats romains qui viennent pour se saisir de lui; sa demeure est investie; et, pour mieux faire sentir le danger qu'il court, l'artiste a fait voir dans le fond le haut des aigles romaines. Annibal n'a plus qu'un moment : il repousse les supplications d'un Esclave qui le prie à genoux de ne pas boire le fatal poison; puis, approchant la coupe de ses lèvres, il semble prononcer les paroles qu'on vient de rapporter.

Ce tableau, qui a réuni au Salon de cette année, les suffrages de tous les connaisseurs, est le premier que son auteur ait exposé. Il doit faire regretter que M. Le Mire jeune ne se soit pas livré plus tôt aux grandes compositions. L'expression d'Annibal est forte et profonde; celle de l'Esclave offre, par sa naïveté, un contraste bien senti avec le caractère tranquille du Héros. Le bas-relief qui, dans le haut du tableau, rappelle la bataille de Cannes et les anneaux des chevaliers romains déposés aux pieds du Vainqueur, prouve que M. Le Mire n'a pas traité son sujet sans l'étudier longtemps. On ne peut lui reprocher que d'avoir représenté Annibal un peu plus jeune que l'histoire ne le rapporte.

Le dessin de ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, est noble et correct, la couleur harmonieuse, et l'exécution très-soignée. Les draperies sont d'un bon style, et les accessoires peints avec beaucoup de goût.



Le Brun pinx^t. C. Normand Sc.

Planche quarante-neuvième. — Mutius Scævola. Tableau de la galerie du Musée; par Le Brun.

Tarquin, chassé de Rome, sut persuader à Porsenna, roi des Toscans, d'entreprendre de le rétablir sur le trône. Ils vinrent ensemble mettre le siége devant cette ville que les armées toscanes réduisirent au désespoir. Mutius, d'abord surnommé Codrus, ardent républicain, conçut le dessein, plus hardi que louable, de délivrer sa patrie par l'assassinat de Porsenna. A la faveur de l'habit toscan, il pénétra dans la tente du roi qui était alors occupé avec un secrétaire. Mutius n'avait jamais vu celui qu'il cherchait; il poignarda le Secrétaire, croyant frapper le Roi; les cris de celui-ci attirèrent les gardes qui arrêtèrent Mutius, désespéré d'avoir échoué dans son entreprise. Il ne répondit à toutes les questions que par ces mots: *Je suis Romain.* Pour prouver que rien ne pourrait l'intimider, il posa tranquillement sa main droite sur un brasier ardent, et se tourna avec fierté vers Porsenna qui, admirant son courage, lui rendit aussitôt la liberté, et lui fit remettre son épée qu'on lui avait ôtée: il ne put la recevoir que de la main gauche, ce qui lui fit donner le surnom de *Scævola* que l'histoire a immortalisé. Cet homme intrépide ne perdant pas de vue les intérêts de sa patrie, et touché de la magnanimité de Porsenna, lui tint alors ce discours: « Seigneur, votre générosité va me faire « avouer un secret que tous les tourmens n'auraient pu « m'arracher. Apprenez que nous sommes trois cents qui « avons résolu de vous tuer dans votre camp. Autant « j'ai souhaité d'être l'auteur de votre mort, autant je « crains qu'un autre ne le devienne, surtout aujourd'hui « que je vous connais plus digne de l'amitié des Ro-

« mains que de leur haine. » Les réflexions que cet avis fit faire à Porsenna l'engagèrent à abandonner la cause des Tarquins, et à traiter de la paix avec la république.

Ce tableau de chevalet est dans la première manière de Le Brun, et l'on présume qu'il était jeune encore lorsqu'il l'exécuta. Quelques personnes l'ont pris, dit-on, pour un ouvrage du Poussin; on y reconnaît l'étude de ce maître, mais il n'est pas possible de le lui attribuer. La composition présente d'abord une faute très-choquante: quoiqu'il n'y ait qu'un moment que Mutius a tué le Secrétaire, on fait déja ses funérailles, et son cadavre est d'une lividité qui n'est pas naturelle. Outre le contre-sens, cela produit une double action qui distrait de celle de Mutius; c'est à tort aussi que l'artiste a laissé un poignard dans la main du personnage principal. Le jeune Homme qui porte un coffre et regarde le spectateur, est une figure de remplissage qui nuit à l'intérêt de la scène; et le Sphinx, placé dans le fond à gauche, est un accessoire qui n'a pas le caractère historique. Le dessin de ce tableau est un peu mou, cependant il ne manque pas de correction; la touche a de la franchise, et la couleur est vigoureuse, quoique un peu lourde. Quant à la disposition générale des figures, elle est heureuse et savante: on doit observer que Le Brun s'est toujours montré supérieur dans cette partie de l'art.



Pietre de Cortone pinx.t *C. Normand sc.*

Planche cinquantième. — Mariage de Sainte Catherine. Tableau de la galerie du Musée; par Pietre de Cortone.

Pietre de Cortone n'aimait que les grands ouvrages, et l'on assure qu'il ne faut pas le juger sur ses tableaux de chevalet; cependant celui-ci a un mérite particulier; le dessin en est élégant, le coloris vigoureux, et les carnations ont beaucoup de fraîcheur. Les deux têtes de femmes sont d'un caractère gracieux et coiffées avec goût. Quant aux draperies, elles sont d'une ampleur affectée, et les plis en sont lourds et maniérés. Les figures sont de grandeur naturelle.

Aucun artiste, en commençant sa carrière, n'eut peut-être plus d'obstacles à vaincre que Pietre de Cortone. On doit rapporter un trait peu connu de sa vie; il fera sentir aux jeunes gens si prompts à se décourager, qu'il n'est pas d'épreuve à laquelle la fortune n'ait mis quelquefois l'homme qu'elle a ensuite comblé de ses faveurs.

Pietre, à 12 ans, sans argent, sans appui, sans espoir, quitta Cortone, et se rendit à Florence pour s'y livrer à son penchant pour la peinture. Manquant de tout, il va trouver un petit Marmiton, son compatriote, employé dans la maison du cardinal Sachetti : le malheureux domestique l'accueille avec joie, partage avec lui la paille sur laquelle il couche, et, pendant deux ans, le nourrit des restes qu'il dérobe à la cuisine. Tel fut le premier protecteur de Pietre de Cortone qui, mettant ses bienfaits à profit, travailla sans souci, et remplit bientôt de dessins le galetas de son hôte. Souvent il faisait provision de pain, et allait étudier au loin; si la nuit le surprenait, il

se couchait sous quelque portique, et attendait la pointe du jour pour se remettre à l'ouvrage. Pendant une de ces absences, plusieurs de ses dessins tombèrent par un heureux hasard entre les mains du cardinal Sachetti qui, frappé de leur mérite, prit des informations sur le compte de l'auteur. Quelle fut sa surprise, en apprenant à quel état était réduit le jeune artiste! Comme Pietre n'avait pas paru au palais depuis 15 jours, il le fit chercher partout. On le découvrit enfin dans un couvent isolé, où des Moines charitables, charmés de son application à dessiner un tableau de Raphaël, lui avaient donné un petit logement et une place à leur seconde table. Pietre fut ramené chez le Cardinal, qui le reçut avec distinction, lui assigna une pension, et le plaça dans l'école d'un des meilleurs peintres de Rome. Malgré les grandes obligations que Pietre de Cortone eut à ce Cardinal, il n'oublia jamais qu'il en avait davantage au pauvre Cuisinier qui avait tout fait pour lui, et qui fut le premier à se réjouir de la grande fortune que son ami fit dans la suite.



Santerre pinx.t C. Normand sc

Planche cinquante-unième.— Suzanne au bain. Tableau de la galerie du Musée ; par Santerre.

Cette production de l'école française jouit d'une célébrité méritée, et Porporati en a fait une gravure très-répandue. Les figures sont de grandeur naturelle ; celles des Vieillards ne doivent être considérées que comme des accessoires auxquels l'artiste paraît avoir attaché peu d'importance. Il a réuni tous ses efforts pour l'exécution de la figure de Suzanne. L'attitude est séduisante et bien choisie : Suzanne vient d'entendre un léger bruit ; elle n'ose se découvrir entièrement, et prête une oreille attentive. L'expression de la tête est un peu froide ; c'est un défaut dans lequel Santerre est souvent tombé. Les formes sont très-gracieuses, peut-être ne sont-elles pas assez élégantes ; mais si le dessin de cette figure n'a pas la pureté, la noblesse de l'antique ; il a, ce qui ne plaît pas moins, le charme de la naïveté. Le coloris de ce tableau, sans être brillant, est léger, transparent et naturel ; la fonte soignée des teintes et le fini du travail n'ont pas nui à la vigueur de la touche.

Jean-Baptiste Santerre naquit à Magny, près Pontoise, en 1651. Son père, quoique pauvre, fit des sacrifices pour le placer chez un peintre de Paris, nommé Le Maire. Santerre quitta bientôt ce maître peu instruit, pour passer dans l'école de Bon Boullongne. Un goût très-vif pour le dessin, une grande application, et par dessus tout l'étude de la nature, lui furent plus utiles que les conseils de ce nouveau maître. Soit impossibilité d'entreprendre un long voyage, soit prévention, Santerre négligea d'aller se perfectionner en Italie. Cet artiste, homme réfléchi, reconnut bientôt qu'il n'était pas doué d'un esprit fécond et élevé ; il sut se borner aux compositions simples et gra-

cieuses qui convenaient à son genre de talent. Il concevait lentement, travaillait de même, et, quittant vingt fois son ouvrage pour se livrer à la méditation, passait des semaines entières à terminer une main. Tout ce qui pouvait concourir à perfectionner ses tableaux était l'objet de ses réflexions. Il dut sa réputation à un petit nombre d'ouvrages qui fixèrent l'attention générale : on cite, entre autres, un tableau d'Adam et Eve, demi-nature; une Madeleine que Louis XIV voulut posséder, au grand regret de celui qui l'avait commandée à Santerre; et une Sainte Thérèse qu'un Ange frappe d'une flèche. Ce dernier tableau, par l'expression amoureuse de la Sainte, effraya la piété des prêtres, au point que plusieurs renoncèrent à officier à l'autel où il était placé. Santerre fit aussi des portraits fort estimés.

Ce peintre n'était pas de ces esprits rares qui font la gloire de leur art; mais il était de ceux qui font bien ce qu'ils veulent faire; et qui vont loin, parce qu'ils savent reconnaître les bornes que la nature a prescrites à leur génie. Son caractère était paisible; ses travaux ne furent que des délassemens qui ne l'arrachaient pas aux charmes de la société; il s'était même entouré d'un grand nombre de jeunes personnes dont il cultivait les talens, et parmi lesquelles il prenait ses modèles. Sa philosophie n'était pas ennemie des plaisirs, et l'on censura ses mœurs; mais rien ne pouvait troubler le bonheur d'un homme qui devait le repos dont il jouissait, plus encore à son caractère qu'au genre de conduite qu'il s'était tracé. Il paraît cependant qu'il eut quelques scrupules à ses derniers momens, car il brûla un recueil de dessins d'après des femmes nues. Il mourut en 1717, âgé de 66 ans. Il avait plu à Louis XIV qui lui avait donné une pension et un logement au Louvre.



Louis Carrache pinx.t *C. Normand Sc.*

Planche cinquante-deuxième. — *L'Adoration des Bergers. Tableau de la galerie du Musée; par* L. Carache.

Un effet vigoureux, un bel empâtement de couleurs rendent ce tableau remarquable. Le peintre a mis beaucoup d'art dans la distribution des lumières, dont le foyer principal est placé dans la *gloire* qui couronne cette composition. Ayant voulu rendre une scène nocturne, Louis Carache a donné une grande valeur aux ombres, ce qui ajoute à la vivacité des clairs. La touche est généralement un peu lourde, et l'on pourrait desirer plus de finesse dans les tons.

On ne sait pas à quelle époque de sa vie Louis Carache produisit cet ouvrage dans lequel on ne retrouve pas le grand goût de dessin qui caractérise ce maître : il règne même une certaine bonhomie dans les attitudes et dans les expressions qui se rapproche de la trivialité.

Il paraît que les couleurs ont poussé au noir; à peine peut-on distinguer l'Ange et le Berger placés dans le fond.

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection, a environ 22 pouces de long sur 16 de large.



Guerchin pinx.t C Normand Sc.

Planche cinquante-troisième. — *S. Guillaume prenant l'habit monastique. Tableau de la galerie du Musée; par* le Guerchin.

Guillaume, duc d'Aquitaine, après avoir porté les armes avec distinction, reconnut la vanité des honneurs et des plaisirs, et, pour fuir la licence qui règne dans les camps, prit la résolution de renoncer au monde. A la tête des guerriers qu'il avait tant de fois conduits au milieu des combats, il se présenta un jour devant S. Félix, évêque d'une des principales villes de l'Aquitaine; étant descendu de cheval, il courut se prosterner devant ce vieillard vénérable qui lui donna sa bénédiction, approuva son dessein, et lui fit prendre sur le champ l'habit des religieux avec qui Guillaume allait vivre dans la retraite et la pénitence. La piété de ce Duc toucha si vivement le cœur de plusieurs de ses compagnons d'armes qu'ils ne tardèrent pas à suivre son exemple.

Le Guerchin a représenté S. Guillaume un genou en terre, aux pieds de S. Félix; celui-ci lui ôte le glaive qui a cessé de convenir à l'homme de paix: deux jeunes Enfans aident Guillaume à se couvrir de l'habit monastique. Derrière lui, un Soldat tenant un drapeau, et un Moine du couvent où le Duc va se retirer, semblent converser ensemble; l'on dirait que l'artiste, en rapprochant ces deux personnages, a voulu rendre plus sensible le contraste de l'état militaire et de la vie religieuse.

On voit dans le haut du tableau, la Vierge et l'Enfant Jésus soutenus par un Ange. S. Pierre et S. Paul sont à leur droite.

La disposition de ce tableau semble avoir coûté beaucoup

au Guerchin, du moins si l'on en juge par trois dessins de ce maître où, contre sa coutume, il paraît avoir hésité sur les motifs de la composition. Il produisit cet ouvrage dans le premier voyage qu'il fit de Cento, sa patrie, à Bologne; on s'aperçoit que la vue des tableaux sortis de l'école des Caraches lui inspirait alors des idées nouvelles sur son art. Le Guerchin avait près de 30 ans, quand il entreprit ce morceau capital, qui lui fut payé environ 800 l. de notre monnaye. La touche en est d'une vigueur et d'une hardiesse extraordinaires; mais le style manque généralement de noblesse, et, quoique le dessin soit d'un grand caractère, il laisse beaucoup à desirer, parce que l'artiste a plutôt cherché le naturel que la beauté des formes.

Ce tableau, qui vient de l'église de S. Grégoire, à Bologne, est peint sur toile; il a 11 pieds 6 pouces de haut sur 7 de large.

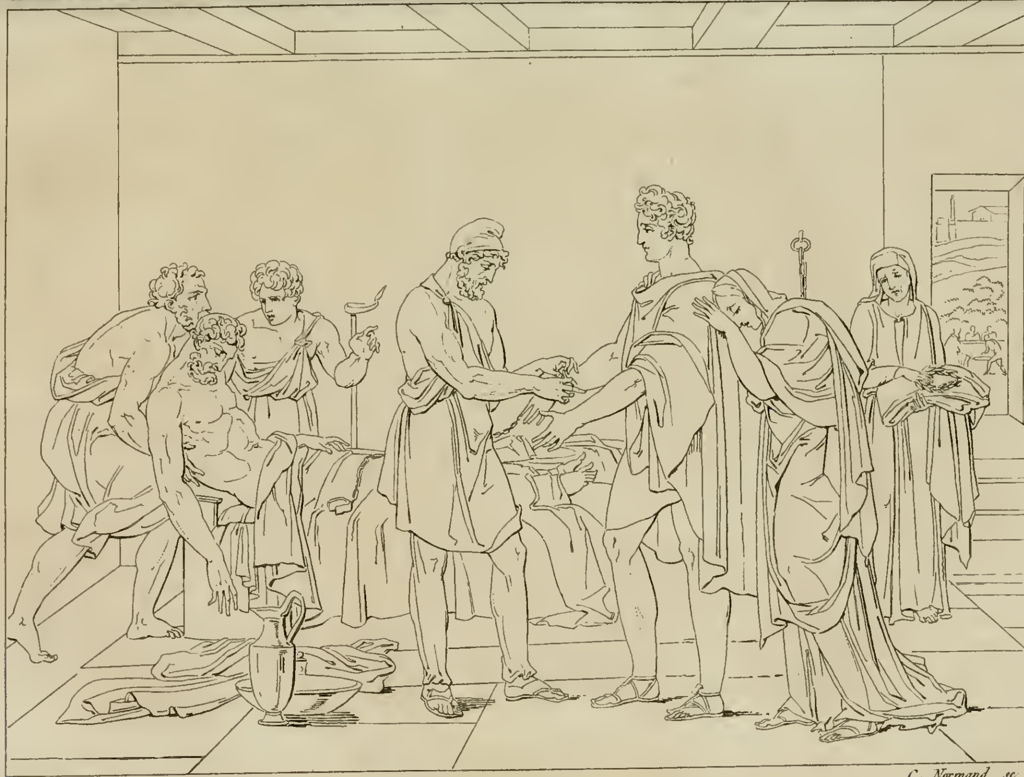


Baroche pinx.t C. Normand sc.

Planche cinquante-quatrième.—L'Annonciation. Tableau de la galerie du Musée ; par le Baroche.

Ce tableau fut commandé au Baroche par le Seigneur de la Rovère, qui le fit placer dans la chapelle des ducs d'Urbin, à Lorette. Cette production fit tant d'honneur à l'artiste qu'un grand nombre de personnages puissans voulurent qu'il leur en fît des copies; le Baroche, dont le génie n'était pas très-inventif, copia la composition sans y rien changer; et l'on voyait à la Madone des Anges, près d'Assise, et dans un oratoire à Gubbio, deux tableaux absolument semblables. L'Escurial en Espagne en possède également un, et il en existe un quatrième dans la collection du Musée; ce dernier, qui vient de la cathédrale de Pesaro, n'est pas exposé, parce qu'on l'a jugé inférieur à celui dont on donne ici la gravure. Le Baroche a doublement contribué à faire connaître le mérite de cette production par une gravure à l'eau forte qu'il a exécutée lui-même, avec autant d'esprit que de goût.

Le dessin, la couleur, les airs de têtes, l'ajustement des draperies, tout, dans cet ouvrage, concourt à rappeler l'un des talens les plus gracieux que l'Italie ait produits. Le Baroche a toujours cherché à imiter le Corrège; et l'on peut se convaincre, en examinant ce tableau, que le Corrège n'a pas eu de plus excellent imitateur.



Devosge pinx^t

C. Normand sc.

Planche cinquante-cinquième. — Dévouement de Cimon, fils de Miltiade ; par M. Devosge.

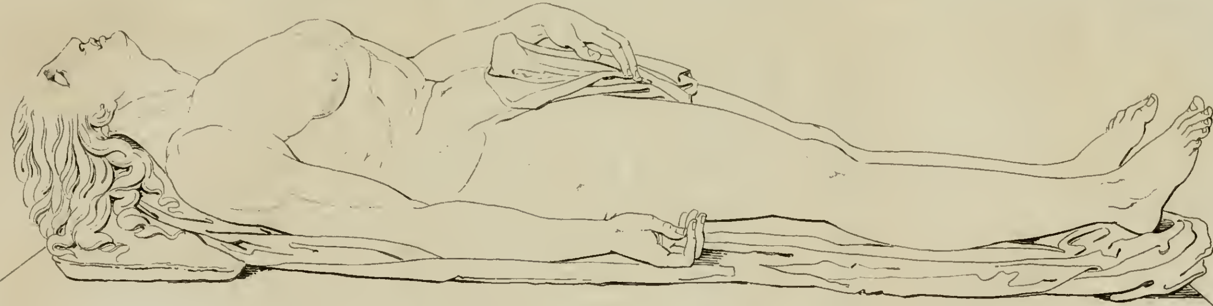
Miltiade, après avoir sauvé la liberté de la Grèce à Marathon où sous ses ordres dix mille Grecs défirent l'armée innombrable des Perses, fut chargé de poursuivre les avantages de cette victoire, et de s'emparer des îles qui avaient donné des secours aux ennemis. Plusieurs d'entre elles furent soumises par ses armes, et il allait s'emparer de l'île de Paros, quand, sur un faux avis qu'on lui donna de l'arrivée de la flotte des Perses, il crut qu'il était prudent d'abandonner l'entreprise et de retourner à Athènes. Il avait été blessé dangereusement dans cette expédition, et, à son arrivée, il ne put se montrer publiquement. Ses envieux profitèrent de cette circonstance, et l'accusèrent d'avoir trahi les intérêts communs et de s'être vendu au Grand Roi. Malgré l'impossibilité de fournir des preuves d'un pareil crime, le peuple, par une horrible injustice, le condamna au supplice réservé aux plus grands criminels. Les amis de Miltiade s'employèrent pour adoucir la rigueur du jugement, et le firent commuer en une amende de 50 talens, que le Héros athénien était loin de pouvoir payer. Comme débiteur du fisc, il fut jeté dans une prison où il mourut peu de temps après, des suites de sa blessure. Par une loi de la république, les restes de l'homme mort insolvable devaient être privés de la sépulture; mais Miltiade laissait un fils digne de lui : Cimon, devenu si fameux depuis par les victoires qu'il remporta sur les Perses, demanda aux magistrats et obtint la permission de prendre la place de son père dans la prison,

afin de pouvoir faire inhumer sa dépouille. Ce trait touchant de piété filiale paraît n'avoir fait aucune impression sur les Athéniens; car Cimon, après avoir langui quelque temps dans les fers, ne recouvra sa liberté qu'en mariant sa sœur Elphinie à Callias, qui paya pour lui les 50 talens que devait Miltiade. On doit aussi remarquer que Cimon fut, comme son père, victime de l'ingratitude de ses concitoyens qui le bannirent d'Athènes, malgré les grands services qu'il leur avait rendus.

Le tableau de M. Devosge est composé très-sagement: Cimon se présente dans la prison de son père au moment où deux Gardiens vont transporter le corps; le Geolier met au Fils les chaînes qui retenaient le cadavre du Père. Elphinie est appuyée sur son frère, et laisse couler ses larmes à la vue des fers dont on le charge. Dans le fond, une Suivante tient une couronne de laurier qui rappelle la gloire de Miltiade.

Ce tableau ne s'est pas moins fait remarquer au Salon de cette année, par le choix heureux du sujet que par le mérite de l'exécution. Il prouve que son auteur a profité de l'étude des grands maîtres. Les attitudes sont simples, les ajustemens d'un bon goût, et le dessin a de la pureté et de la noblesse. Il est fâcheux seulement que l'effet général n'ait pas autant de vigueur que d'harmonie.

Les figures sont de grandeur naturelle.





Paul Ponce inv.t *C. Normand sc.*

Planche cinquante-sixième. — Anne de Bretagne. Statue en marbre du Musée des Monumens français; par Paul Ponce.

Paul Ponce, l'un des meilleurs sculpteurs de son temps, fut choisi par François I.er pour exécuter le monument qu'il fit ériger à Louis XII et à son épouse. On a donné, page 37 du 9.me volume, la statue du premier; celle d'Anne de Bretagne n'est pas d'un mérite inférieur; elle représente même l'état de mort sous un aspect moins hideux que ne le fait l'autre statue. Mais il faut convenir que ces deux morceaux réunis, comme ils le sont, sur un socle cinéraire, produisent, par la vérité des formes, le naturel, la vigueur de l'exécution, un effroi presque égal à celui qu'inspireraient deux cadavres livides ainsi exposés. C'était là sans doute le but que l'artiste s'était proposé, et il l'a rempli entièrement.

On lira sans doute avec plaisir une épitaphe d'Anne de Bretagne, morte en 1513, dans la langue poétique de ce temps :

La terre, monde et ciel ont divisé Madame
Anne qui fut des rois Charles et Louis la femme :
La terre a pris le corps qui gist sous cette lame;
Le monde aussi retient la renommée et fame
Perdurable à jamais, sans être blasme-dame;
Et le ciel pour sa part a voulu prendre l'ame.



Bonifazio pinx.t C. Normand sc.

Planche cinquante-septième.—La Résurrection de Lazare. Tableau de la galerie du Musée; par Bonifazio.

Plusieurs peintres célèbres ont traité ce sujet qui offre de grandes beautés; Bonifazio semble n'avoir senti que très-imparfaitement le parti qu'il en pouvait tirer.

Lazare, à la voix de Jésus, se soulève dans son cercueil, aidé par deux hommes dont l'un se bouche les narines et l'autre détourne la tête, pour ne pas respirer l'odeur infecte qui s'exhale du tombeau. Ses yeux en se rouvrant expriment sa reconnaissance pour celui qui le rappelle à la vie. Cette scène, placée dans un coin du tableau, attire à peine l'attention des autres personnages. Marthe et Marie, sœurs de Lazare, sont aux pieds du Sauveur, lorsqu'une d'elles au moins devrait être occupée de son frère. L'expression de Jésus est vague; on croirait qu'il arrive au tombeau, et qu'il n'a pas encore opéré le miracle que les deux femmes lui ont demandé. On ne sait non plus ce que signifie la figure d'homme qu'on voit à genoux auprès du tombeau. La surprise n'est peinte sur les traits d'aucun des spectateurs: Bonifazio a-t-il prétendu par là rappeler l'endurcissement des Juifs qui ne voulaient pas reconnaître le Fils de Dieu, même lorsqu'ils étaient témoins de ses prodiges? Il faut avouer que cette composition est en tout si dépourvue d'idées, qu'en adoptant cette supposition, on courrait risque de prêter à l'artiste une intention qu'il n'aurait pas eue.

Malgré les imperfections dont cet ouvrage fourmille, il fait reconnaître un imitateur du Titien; le ton surtout et les ajustemens rappellent la manière de ce maître. Quant au dessin, il est généralement d'un caractère tri-

vial et d'une grande incorrection. Le fond est peint avec sécheresse, et la perspective n'y est pas observée.

Les figures sont de grandeur demi-nature.

Les critiques que l'on vient de faire de ce tableau ne s'accordent pas avec ce que les auteurs italiens, qui ont parlé de Bonifazio, disent du mérite et de la réputation de ce peintre. Il naquit à Venise, en 1491 : Ridolfi le croit élève de Palme le Vieux; mais il n'y a pas de doute qu'il ne se trompe, et l'on doit plutôt s'en rapporter à Boschini: celui-ci assure que Bonifazio fut disciple et ami du Titien. Au reste, Palme le Vieux, le Titien et lui se virent placés longtemps sur la même ligne par l'opinion générale. Bonifazio imitait son maître avec tant de succès que bien des années après sa mort, lorsqu'on trouvait dans Venise un tableau dont l'auteur ne pouvait être reconnu, on disait proverbialement: *Est-ce du Titien ou de Bonifazio?* Entre autres productions qui firent un si grand nom à ce dernier, on cite une Cêne qu'on voyait à la Chartreuse de Venise, et une Sainte Famille qui avait été transportée à Rome.

Quoique né avec un talent propre à l'imitation, ce Peintre se distingua néanmoins par des ouvrages d'un cacaractère facile et original, où il ne régnait pas moins d'invention que d'élégance et de noblesse. Le tableau des Vendeurs chassés du temple, placé dans le Palais Ducal à Venise, prouvait aussi qu'il avait l'entente des grandes compositions et l'énergie nécessaire à leur exécution.

On ne sait rien de certain sur sa vie; mais on peut croire qu'il fut heureux, s'il ne chercha le bonheur que dans l'emploi de ses talens; les principaux édifices des villes du Pays Vénitien d'où il paraît n'être jamais sorti, possédaient un grand nombre de ses tableaux. Bonifazio mourut en 1553.



Jules Romain inv.t *C. Normand sc*

Planche cinquante-huitième. — Prise d'une ville dont les habitans sont emmenés en esclavage. Carton de la galerie du Musée; par Jules Romain.

La France ne possède de Jules Romain aucune production qui puisse mieux que ses Cartons faire connaître le génie du plus célèbre des élèves de Raphaël. Ils lui furent demandés, suivant quelques-uns, par le duc de Mantoue, son protecteur, qui les envoya à Bruxelles, pour être exécutés en tapisserie.

Un dessin tracé à la pierre d'Italie ou à l'encre de la Chine, quelquefois lavé et colorié à l'aquarelle, constitue l'exécution de ces sortes d'ouvrages dont les teintes faibles n'offrent rien de séduisant à l'œil. Il faut même surmonter ce que leur aspect a de désagréable avant de pouvoir en apprécier le mérite. Les plus grands peintres n'ont pas dédaigné ce genre de travail, et Jules Romain, en s'y livrant, ne faisait qu'imiter Raphaël dont les cartons furent de même exécutés en tapisserie à Bruxelles, sous la direction de Van Orlay, l'un de ses élèves. Le roi d'Espagne avait demandé à Rubens de semblables dessins pour le même usage; mais ce peintre n'y trouvant pas l'occasion de se livrer au charme de la couleur, engagea J. Jordaens, son disciple, à se charger de cette besogne que le Monarque paya généreusement.

Si, avec des talens bien supérieurs à ceux qui sont nécessaires à ce genre de dessin, un homme a jamais dû réussir à le traiter, c'est Jules Romain, dont la fougue, la fécondité, le style toujours un peu barbare, ne s'astreignaient qu'avec peine aux règles sévères d'un goût pur: aussi, dans ces cartons où son génie se trouvait, pour ainsi dire, à l'aise, on admire la grandeur, la cor-

rection de son dessin, la hardiesse de ses attitudes et la fierté de ses airs de têtes.

Ce carton est une des huit compositions dans lesquelles il représenta les malheurs de la guerre. Le fond offre une ville ravagée, en proie aux vainqueurs; sur le devant, des Guerriers emmènent en esclavage les habitans de cette cité malheureuse. Les Prisonniers semblent se plaindre de la barbarie de leurs maîtres qui les maltraitent et leur font porter de pesans fardeaux.

Cette composition est à la fois grande et simple; on y remarque cette naïveté qui fait ressortir la force des conceptions, et semble décéler la supériorité d'un artiste.

Les figures sont de grande proportion.

Les autres cartons de Jules Romain qui sont au Musée, seront insérés dans les volumes suivans.



Le Boulenger pinx^t

C. Normand sc.

Planche cinquante-neuvième. — Reproches d'Hector à Pâris; par M. Le Boulenger.

Pâris que Vénus a dérobé aux coups de Ménélas, prêt à lui ravir le jour, s'est retiré au fond de son palais où, dans les bras d'Hélène, il oublie les malheurs qui par sa faute viennent fondre sur Ilion. Hector, indigné de la lâcheté de son frère, veut le contraindre à retourner au combat, et se rend dans les appartemens magnifiques où il se livre à un honteux repos.

« Hector entre, dit Homère, et son javelot menaçant « étincèle à chaque pas. Enflammé de colère, il s'adresse à « Pâris qu'il trouve auprès d'Hélène, occupé à polir son « armure; malheureux prince, est-ce aujourd'hui l'oc- « casion de montrer le ressentiment que vous portez aux « Troyens, tandis que nos troupes, repoussées jusques sous « nos murailles, jonchent la terre de morts? Vous qui seul « avez allumé l'incendie qui approche d'Ilion, ne devriez- « vous pas donner l'exemple aux soldats timides, et les « encourager à combattre. Sortez de ces remparts, et n'at- « tendez pas que vous soyez assiégé par les flammes « ennemies. »

« Pâris répond: je sens la justice de vos reproches; « mais la douleur et la honte me retiennent dans mon « palais. La belle Hélène employait pour me consoler les « paroles les plus flatteuses: elle m'exhortait à reparaître « au camp, et mon cœur s'y portait de lui-même. Je « puis à mon tour être couronné par l'inconstante Vic- « toire. »

Cette courte citation d'Homère suffit pour expliquer la scène que M. Le Boulenger a choisie pour sujet de son

tableau. Aux trois figures principales, il a ajouté celle d'une jeune Esclave; elle tient une lyre qui, avant l'arrivée d'Hector, lui servait à distraire Pâris du souvenir de sa défaite.

La simplicité de cette composition, le caractère gracieux de la figure d'Hélène, la vérité des expressions, et l'exécution soignée de ce tableau ont fait concevoir de grandes espérances du talent de M. Le Boulenger qui n'avait encore rien exposé au Salon.

Les figures sont de grandeur naturelle.

Ce tableau est le quatrième de l'exposition actuelle que l'on donne dans cet ouvrage: tous ont dû convaincre que les éloges prodigués à cette exposition n'ont rien d'exagéré. Beaucoup d'autres productions distinguées en offriront bientôt des preuves nouvelles; c'est surtout le Déluge de M. Girodet, et la Bataille d'Aboukir de M. Gros qui doivent soutenir la réputation que le Salon de 1806 a méritée; mais comme ces deux chef-d'œuvres, et particulièrement le dernier, exigent un long travail des dessinateurs et des graveurs, ils ne pourront être insérés que dans le volume suivant.



Van-Dyck pinx.t C. Normand sc.

Planche soixantième. — *Le Christ sur la croix; entre les deux Larrons. Tableau de la galerie du Musée; par* Van Dyck.

Quelques personnes ont prétendu que Rubens, jaloux de Van Dyck, et craignant d'être surpassé par lui, l'avait engagé à quitter le genre historique pour s'adonner entièrement au portrait. Rubens ne pouvait être jaloux d'aucun de ses contemporains, et d'ailleurs son caractère connu, repousse suffisamment cette accusation. Pour se confirmer dans l'idée qu'il ne pouvait craindre d'être effacé par son élève, il ne faut qu'examiner les tableaux que celui-ci nous a laissés: on y remarque sans doute des qualités éminentes, et même du génie; cependant il est évident que ces morceaux sont bien au dessous des principales productions de Rubens. Loin d'accuser le Maître de jalousie, on doit le louer d'avoir su prévoir que son élève ne marcherait jamais que sur la seconde ligne dans le premier genre de la peinture; mais qu'il était appelé à élever un genre inférieur jusqu'au sublime de l'art, et à se placer ainsi à côté des plus grands maîtres. L'on peut donc avec justice attribuer les succès éclatans de Van Dyck aux conseils de Rubens.

Ces réflexions viennent d'autant plus à propos que ce tableau de Van Dyck est l'un de ceux qui justifient le moins la réputation qu'on a voulu lui faire dans le genre historique. La composition est entièrement empruntée de Rubens même, comme on peut s'en convaincre en recourant à la page 49 de ce volume, où l'on rend compte d'un Christ entre les Larrons, par ce maître. Van Dyck a plutôt augmenté que corrigé les imperfections qui se trouvent dans l'ouvrage qu'il a imité; son dessin n'est pas

moins incorrect que celui de Rubens, et son coloris dans ce tableau manque absolument de cette légèreté, de cette variété de tons qu'on trouve en général dans les ouvrages des peintres flamands. Ce n'est qu'à la facilité du pinceau et au caractère pathétique de la tête du Christ, que le talent de Van Dyck se fait reconnaître ici.

Ce tableau a 11 pieds 6 pouces de haut sur 8 pieds 10 pouces de large. Les figures sont de grandeur naturelle.



Rosso pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-unième. — Le Christ au tombeau. Tableau de la galerie du Musée ; par Rosso.

Rosso, connu en France sous le nom de Maître Roux, entreprit de se faire un style particulier, en imitant à la fois les beautés de Michel-Ange et celles du Parmesan ; le mélange qu'il fit des deux manières n'aurait pu être heureux qu'autant que Rosso eût uni à l'étude de ces maîtres, celle de la nature ; mais la vivacité de son génie impatient le fit toujours travailler de pratique, et l'on voit trop, dans ses ouvrages, qu'il est moins savant qu'il ne veut le paraître, et qu'il cherche plutôt la grâce qu'il ne la rencontre.

Le ton violâtre répandu sur ce tableau en rend l'aspect désagréable ; la touche en est facile, mais peu moelleuse ; les plis des draperies sont maigres. Le dessin a un certain caractère de grandeur qui plairait davantage si l'artiste ne s'était attaché à faire étalage de la science anatomique qu'il ne possédait qu'imparfaitement. Il y a de la noblesse dans les airs de tête et de l'énergie dans les expressions.

Les figures sont de grandeur naturelle.

Rosso naquit à Florence, en 1496. Son éducation fut très-soignée, cependant il paraît que dans la peinture il n'eut aucun maître particulier. Il travailla quelque temps en Italie, et il jouissait à Rome d'un sort heureux, lorsque les troupes du connétable de Bourbon ravagèrent cette ville. Il fut emmené captif par des soldats allemands qui lui firent porter le butin qu'ils avaient fait dans sa propre maison. Etant parvenu à s'échapper de leurs mains, il se rendit à Venise ; il y resta jusqu'au moment où sa réputation engagea François I.er à l'appeler en France. Rosso était bon peintre, bon architecte, et possédait en outre

plusieurs talens agréables, et beaucoup de connaissances variées. Un esprit facile, un langage épuré, une physionomie heureuse, contribuèrent à lui gagner les bonnes grâces d'un monarque qui recherchait également les savans, les artistes et les gens aimables. Rosso fut nommé surintendant de tous les ouvrages entrepris dans le château de Fontainebleau, dont il construisit la grande galerie décorée d'abord sur ses dessins. Par une faveur singulière, il devint chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris, quoique rien ne fasse présumer qu'il fût dans l'état ecclésiastique. La présence du Primatice en France excita tellement sa jalousie que François I.er, pour le tranquilliser, éloigna ce rival dangereux. Rosso mit lui-même un terme à sa prospérité. On lui avait volé une somme considérable; ses soupçons se portèrent sur un de ses amis nommé Pellegrino, qui n'est pas Pellegrino Tibaldi, comme quelques-uns l'ont cru; l'avarice rendit Rosso cruel: il fit mettre Pellegrino à la question; l'infortuné résista aux tourmens, et son innocence fut reconnue. Dès qu'il eut recouvré sa liberté, il attaqua juridiquement son accusateur, pour en obtenir une réparation. Rosso, déchiré de remords, et effrayé des suites de cette procédure, mit un terme à son existence en prenant un poison violent. Il n'avait que 45 ans.

Le Primatice, rappelé en France pour le remplacer, fit détruire une partie des ouvrages que cet artiste avait laissés dans les maisons royales.



Rubens pinx.t C. Normand sc

Planche soixante-deuxième — Sainte Anne faisant lire la Vierge. Tableau de la galerie du Musée ; par Rubens.

Rubens a voulu produire un ouvrage gracieux et naïf, et il a atteint, en partie, le but qu'il s'était proposé. La figure de la Vierge est charmante par son attitude, sa candeur et la beauté de ses traits ; il ne lui manque que plus d'élégance dans les formes. Sainte Anne représente bien une mère qui se livre entièrement au soin de former l'esprit de sa fille ; une douce gravité règne dans sa physionomie, et la main qu'elle appuie sur Marie offre un trait de sentiment qui donne l'idée de la bienveillance maternelle. Joachim paraît prendre un vif intérêt aux progrès de sa fille ; ce mérite d'expression est le seul que l'on trouve dans cette figure dont le caractère est commun et trivial.

Si l'artiste n'avait pas placé deux Anges dans le haut de ce tableau, on ne verrait dans sa composition qu'une scène familière, et elle est rendue avec tant de vérité que l'on croirait que Rubens l'a tracée d'après nature. Mais le sujet étant historique, on ne peut guères pardonner à ce peintre l'inconvenance des costumes et surtout d'avoir donné une robe de soie à la jeune Vierge.

Le coloris de ce tableau est terne, et paraît avoir souffert ; cet effet provient peut-être de la place peu favorable qu'il occupe dans la galerie du Musée. Les nus sont dessinés avec correction, et les draperies ajustées avec assez de goût ; mais une exécution trop rapide semble avoir nui à cette composition, l'une des moins connues de Rubens.

Les figures sont de grandeur naturelle.


Le Guide pinx.t
C. Normand sc.

Planche soixante-troisième. — Sainte Famille, dite le Sommeil de l'Enfant Jésus. *Tableau de la galerie du Musée; par* le Guide.

La Vierge vient de suspendre sa lecture pour contempler son fils. Elle soulève un des coins du linge sur lequel il est étendu. S. Joseph et deux Anges admirent la tranquillité du sommeil de l'Enfant divin dont la tête est ceinte d'une auréole. Près de ce groupe, Sainte Elizabeth caresse le petit S. Jean; plus loin, Zacharie est occupé à méditer sur les Saintes Ecritures.

Ce tableau est peint sur une ardoise; il a 14 pouces de haut sur 10 de large. Il a été tiré d'une église de Modène.

On raconte qu'un jour le Josépin, examinant avec le Pape une nouvelle production du Guide, ne put s'empêcher de s'écrier, malgré la haute idée qu'il avait de son propre mérite: « Nous autres, nous travaillons comme des « hommes; le Guide travaille comme un Ange. » On serait tenté de croire que ce fut devant cette Sainte Famille qu'une pareille exclamation lui fut arrachée. En effet, dans ce charmant ouvrage, la grâce se trouve unie à la science; et la pureté du dessin, le moelleux de la touche, le bon goût des draperies, la naïveté des caractères, enfin la disposition de l'ensemble, doivent satisfaire le connaisseur le plus sévère. Il faut cependant convenir qu'on pourrait desirer un peu plus de noblesse dans les formes et de légèreté dans les ombres.


Sarazin inv.t
C. Normand sc.

Planche soixante-quatrième. — La Charité. Bas-relief en marbre du Musée des Monumens français; par J. Sarazin.

Les peintres et les sculpteurs ont ordinairement représenté la Charité sous la figure d'une femme qui allaite plusieurs enfans : cette allégorie est aussi juste qu'ingénieuse, et Sarazin n'aurait peut-être pas dû chercher une nouvelle manière de caractériser cette vertu. C'est en homme d'esprit sans doute qu'il s'est écarté de l'usage général; mais, en voulant paraître neuf, il s'est rendu presque inintelligible. Dans ce bas-relief, une jeune Femme épanche l'eau que contient un vase, sur un Enfant qui ne peut avoir de besoins, puisque ses ailes désignent un personnage céleste. Rien ne peut donc, dans cette composition, faire reconnaître la troisième des vertus que recommande la religion chrétienne.

Ce médaillon fait partie du tombeau de Henri de Bourbon Condé, érigé dans l'église des Grands Jésuites de Paris.

Quatre médaillons, dont les trois autres représentent la Foi, la Religion et la Prudence, décoraient ce monument qui, depuis son exécution, servait à déposer le cœur des princes de la même maison. Le cœur du Grand Condé y avait été réuni à celui de son père, en 1686.

Ce mausolée est remarquable, sous le rapport des arts, par un grand nombre de bas-reliefs dont la pensée n'est pas toujours exempte de bizarrerie.

On a déja rendu compte, page 65 du 9.me volume, du médaillon qui représente *la Prudence;* celui-ci est d'une belle exécution et d'un dessin assez pur, quoique un peu lourd. Les draperies sont bien ajustées.



Crayer pinx.t C. Normand sc

Planche soixante-cinquième. — La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Augustin et plusieurs Saintes. Tableau de la galerie du Musée; par Gaspard de Crayer.

Ce tableau était placé dans l'église des Augustins à Gand où il jouissait d'une réputation qu'il n'a pas entièrement conservée à Paris. Les figures sont de grandeur naturelle. On sait par tradition le nom des différens Saints qui y sont groupés autour de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

L'Evêque qui présente un cœur enflammé aux deux Personnages divins, est S. Augustin dont la mître est portée par un Ange. La Religieuse qui est sur le dernier plan est Sainte Madeleine de Pazzi, carmelite morte à Florence en 1607, et sortie sans doute de l'illustre maison des Pazzi. Des prières et des austérités composent l'histoire de cette Sainte; et l'on n'a pas plus de détails sur Sainte Dorothée qui, dans ce tableau, offre une corbeille de fleurs à la Vierge. Sainte Elizabeth de Hongrie, qui est à genoux auprès d'elle, est un personnage plus marquant, et dont l'histoire n'est pas sans intérêt. Elle naquit, en 1207, d'André, roi de Hongrie, et fut fiancée de bonne heure à Louis, landgrave de Thuringe et de Hesse. La mère de ce Prince répandit contre elle des calomnies qui ne diminuèrent rien de l'amour qu'elle avait inspiré à son époux. Il lui procura tous les moyens de faire d'abondantes aumônes; mais malheureusement il mourut au moment où il allait s'embarquer pour la Palestine. Elizabeth, restée avec plusieurs enfans à la tête de ses états, devint l'objet de la haine du prince Henri, oncle de son mari, qui lui enleva l'autorité, la chassa de son palais, et défendit aux habitans de la Thuringe et de la Hesse de lui donner un refuge. Cette vertueuse Princesse fut obligée de mandier son pain,

et ne trouva longtemps de secours que dans les pauvres qu'elle avait soulagés. Enfin l'usurpateur Henri, déchiré de remords, lui rendit le rang qu'elle devait occuper jusqu'à la majorité de son fils aîné. Elizabeth gouverna de nouveau; mais sans perdre de vue l'intérêt de ses peuples, elle voulut prendre le voile, et ce fut du fond d'un cloître qu'elle continua de faire le bonheur des états qui lui étaient soumis. Elle mourut à 24 ans.

Crayer est l'un des peintres flamands que l'on place immédiatement après Rubens; ce maître lui-même pensait que Crayer était au moins son égal; cependant en France, il n'a pas une célébrité comparable à celle qu'il conserve chez ses compatriotes. On lui accorde plus de pureté dans le dessin qu'à Rubens; peut-être cet éloge n'est-il pas fondé: dans ce tableau, dont le ton est léger et l'aspect agréable, les figures, quoique dessinées avec soin, offrent quelques incorrections; de pareils défauts, dans les ouvrages de Rubens, sont toujours rachetés par une grande énergie, et par la force du style; mais ici, comme dans beaucoup de tableaux de Crayer, on n'a pas une pareille compensation à attendre.

Crayer dispose ses draperies avec simplicité, ses figures sont groupées avec art, et ses expressions ne sont pas dépourvues de dignité. Ces qualités se retrouvent dans ce tableau qui est précieux surtout pour l'agrément du coloris et la suavité du pinceau.



Tiarini pinx.t C. Normand sc.

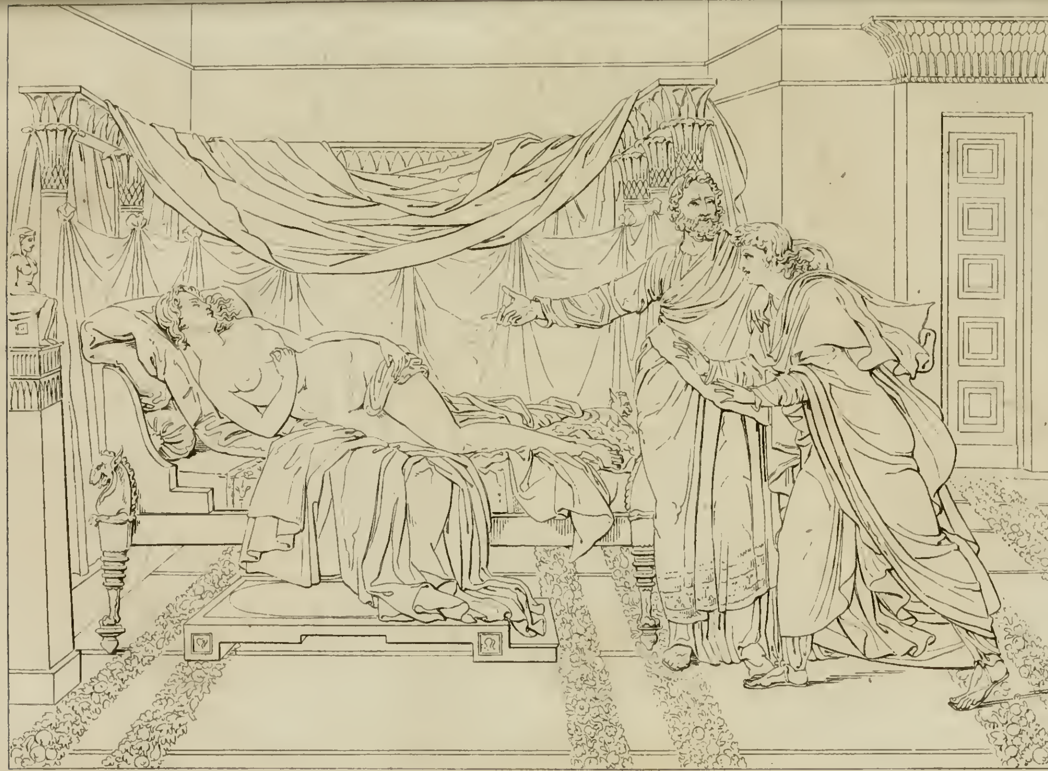
Planche soixante-sixième.— Le Mariage de Sainte Catherine. Tableau de la galerie du Musée ; par Tiarini.

La Vierge appuye sa main sur l'épaule de Sainte Catherine, et l'engage à s'approcher de l'Enfant Jésus qui lui remet l'anneau nuptial. S. Joseph contemple cette cérémonie mystique à laquelle assistent S. Jean, S. François d'Assise, S. Michel qui tient des balances, et S. Charles Borromée, archevêque de Milan.

Ce tableau vient de Modène; il est peint sur cuivre, et a 8 pouces et demi de haut sur 10 et demi de large.

Cette production se distingue par un bon goût de dessin, un ton solide et des expressions naïves.

On sait que le talent de Tiarini fut longtemps méconnu, et que Louis Carache, à qui la peinture a de si grandes obligations par la sagacité avec laquelle il devinait les dispositions de ses élèves, refusa de recevoir Tiarini dans son école. Ce ne fut qu'à force de persévérance, que ce peintre acquit enfin une juste célébrité et força Louis Carache lui-même à admirer ses productions. Instruit par sa propre expérience, Tiarini se tint en garde contre le mépris que l'on a trop souvent pour les ouvrages des hommes qui ne sont pas connus: plus un artiste était ignoré, plus il cherchait avec soin les beautés que ses tableaux pouvaient offrir. Aussi estimait-il beaucoup Dominique Féti, avant que ce peintre fût parvenu à se faire connaître. Voyant un jour un Amateur qui dédaignait d'acheter un tableau de Féti, et devinant quelle en était la raison: « Un homme, dit Tiarini, qui veut passer pour « connaisseur en peinture, ne doit pas se régler dans ses « acquisitions sur la réputation que peut avoir un pein- « tre; mais sur celle qu'il mérite. » Ce conseil peut s'adresser également à ceux qui payent les tableaux et à ceux qui les jugent.



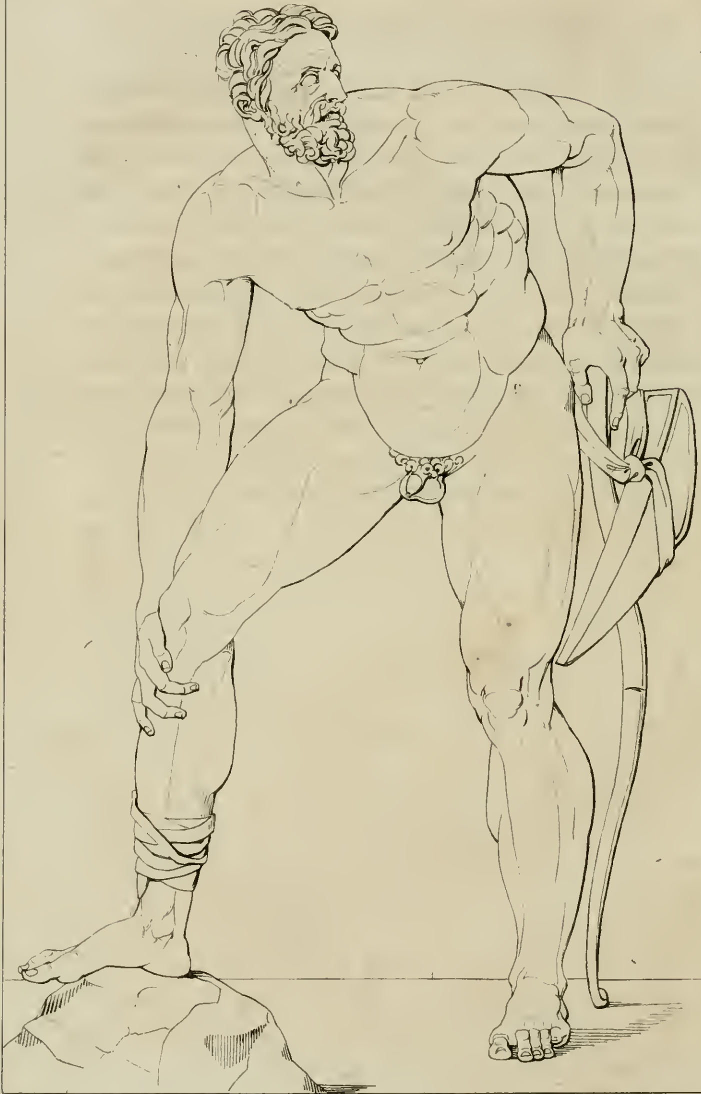
Menjaud pinx.t C. Normand sc

Planche soixante-septième. — Le Roi Candaule; par M. Meujaud.

Platon raconte que Gygès, berger lydien, vit un jour la terre s'entr'ouvrir devant lui: il osa descendre dans l'abyme qui venait de se former, et trouva, à une certaine profondeur, un cheval énorme (en bronze sans doute), dans les flancs duquel était couché le cadavre d'un homme magnifiquement vêtu. Gygès, instruit par une inscription qu'un anneau que ce cadavre portait au doigt avait la vertu de rendre invisible, s'en empara, et, sans redouter aucun obstacle, pensa dès-lors à faire périr Candaule qui régnait sur la Lydie, et à monter sur le trône: il réussit dans son dessein, et sa race remplaça celle des Héraclides dont Candaule fut le dernier prince. Cette fable ressemble à un conte des Mille et une Nuits. L'usurpation de Gygès, qu'on place vers l'an 718 avant J. C., a donné lieu à un autre récit qui, s'il n'est pas plus vrai, est au moins plus vraisemblable. Candaule avait une épouse dont la beauté le rendait vain; peu content de la louer sans cesse devant ses courtisans, il voulut que l'un d'eux pût contempler tous les charmes de la Princesse. Gygès, fils de Dascylus, obtint cette faveur: il vit la Reine dans le moment où elle allait se mettre au bain. Malgré les précautions que Candaule avait prises pour que Gygès ne fût pas aperçu de la Reine, elle le vit, et irritée de l'imprudence de son époux à qui peut-être elle préférait le jeune Courtisan, elle fit entendre à celui-ci qu'il ne devait y avoir qu'un homme au monde qui l'eût vue dans cet état de nudité. Il comprit qu'elle voulait la mort de son époux; il tua Candaule, épousa sa veuve, et s'empara du trône de

Lydie. Le fond de cette seconde version est dans Hérodote.

Ce n'est pas cet Historien que M. Menjaud a consulté pour rendre le moment où Gygès, conduit par Candaule, contemple les charmes de la Reine : l'artiste, au lieu de la montrer dans le bain, a mieux aimé la représenter endormie sur un lit dont la richesse relève encore l'éclat de sa beauté. Les infidélités faites à l'histoire sont toujours excusables, lorsqu'elles tournent au profit de l'art. La Reine, dans une salle de bains, et Candaule et Gygès placés dans l'éloignement ou vus derrière un rideau, n'offriraient qu'une scène froide et rappelleraient le sujet de la Chaste Suzanne. M. Menjaud, dans la disposition de celui-ci, a fait preuve d'esprit et de goût. L'effet général de son tableau est à la fois agréable, piquant et harmonieux ; il est un de ceux qui se sont fait le plus remarquer au Salon de cette année par la grâce de la composition et l'agrément du pinceau.



Giraud inv.t C. Normand sc.

Planche soixante-huitième. — Philoctète quittant l'île de Lemnos pour aller au siége de Troie. Figure de ronde-bosse; par M. Giraud.

Cette figure a obtenu le grand prix de sculpture décerné cette année. Le concours a été particulièrement remarquable en ce qu'au lieu du bas-relief d'usage, on a obligé les sculpteurs de produire une figure de ronde-bosse. Le Secrétaire de la classe des beaux-arts de l'Institut s'est exprimé ainsi à ce sujet, dans la séance du 4 octobre :

« Dans l'Ecole de Paris, la classe des beaux-arts a « donné aux élèves sculpteurs un moyen d'émulation que « nous annonçâmes l'an dernier comme un présage heu- « reux, et dont nous avons déja senti la réalité cette année: « en décidant que le concours pour le grand prix de scul- « pture serait une figure de ronde-bosse, d'un mètre de « proportion, au lieu d'un bas-relief, nous avons obligé « les artistes qui se proposaient de concourir à étudier l'art « plus en grand, plus d'après nature, et la classe a reconnu « avec satisfaction le fruit de leurs études, un progrès « sensible dans leurs talens. »

Le Jury avait donné pour sujet de la figure, Philoctète quittant l'île de Lemnos, à la sollicitation d'Ulysse et de Pirrhus, et emportant les flèches d'Hercule qui doivent décider du sort de Troie.

Le Héros est prêt à s'éloigner de l'île déserte où les Grecs l'abandonnèrent après qu'il se fut blessé avec l'une de ces flèches empoisonnées; mais les souffrances aiguës que lui fait éprouver sa plaie le contraignent de s'arrêter.

Cette figure est d'un style grand et énergique; l'expression en est forte et le dessin correct. Le mérite de cet ouvrage et la jeunesse de son auteur doivent faire espérer que M. Giraud mettra à profit tous les avantages que lui offre la distinction qu'il vient d'obtenir.



Debret pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-neuvième — L'Empereur honorant le malheur ; par M. Debret.

A la prise d'Ulm, lorsque plus de 30,000 hommes sortirent de cette ville, pour déposer leurs armes aux pieds du Vainqueur, des militaires allemands racontèrent à plusieurs de nos officiers que dans une circonstance à peu près semblable en Italie, le général français voyant passer des Autrichiens blessés et faits prisonniers, ôta son chapeau en disant : *honneur au courage malheureux.* Ces paroles n'avaient été recueillies par aucun français, mais les infortunés pour qui elles avaient été une consolation en avaient conservé le souvenir, et maintenant elles appartiennent à l'histoire.

Heureux ! lorsque les arts peuvent aussi consacrer par leurs travaux quelques-uns de ces traits qui font si bien connaître l'ame d'un héros ! M. Debret ne peut que s'applaudir d'avoir choisi un sujet aussi intéressant.

L'Empereur, entouré de son état-major, arrête son cheval à la vue d'officiers autrichiens blessés, les uns placés sur des chariots, les autres portés par des Allemands et des Français compatissans qui leur ont fait un brancard avec des fusils ; l'Empereur ôte son chapeau, et les Prisonniers, étonnés du respect qu'ils inspirent à leur vainqueur, tournent vers lui des yeux où se peignent l'admiration et la reconnaissance.

Ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, a réuni tous les suffrages à l'exposition de cette annee. Les groupes sont bien disposés ; les attitudes et les expressions vraies ; le dessin est d'un bon style. Le public a paru desirer

que l'artiste eût varié davantage les airs de têtes ; toutefois ce défaut, s'il existe (et il est bien léger), est le seul peut-être qu'on puisse reprendre dans cet ouvrage exécuté avec sentiment.



Caravage pinx.t C. Normand sc.

Planche soixante-dixième. — Le Concert. Tableau de la galerie du Musée; par le Caravage.

Des Musiciens ambulans se sont arrêtés au coin d'une rue où, suivant l'usage de l'Italie, ils chantent une antienne à la Vierge.

Le costume grotesque de ces Chanteurs, leur physionomie triviale, la vérité de leurs diverses expressions donnent à cet ouvrage un caractère comique qui contraste avec les teintes sombres du tableau. Les ombres sont absolument noires; et l'on ne peut dire, pour excuser le Caravage, qu'il a voulu rendre l'effet du jour à son déclin, puisque ses lumières sont brillantes; au reste ce défaut est celui dans lequel tomba le Caravage depuis l'époque où, pour discréditer le Josépin, il abandonna la manière agréable du Giorgion, et chercha à se faire un coloris vigoureux et singulier.

Les figures de ce tableau sont dessinées avec force et naïveté; mais c'est surtout l'énergie et la beauté du pinceau qui en font le principal mérite.

Quelques personnes ont prétendu qu'on y reconnaissait plutôt la main d'un élève du Caravage que celle du Caravage lui-même. La manière de ce maître paraît exagérée dans cet ouvrage, il faut en convenir; et l'exagération d'une manière semble moins appartenir à celui qui l'adopte d'abord, qu'à ses imitateurs: c'est sur ce raisonnement, sans doute, que ceux qui doutaient que ce tableau fût du Caravage, ont appuyé leur opinion. Mais il est certain qu'il existe en Italie, dans des cabinets particuliers, plusieurs ouvrages bien reconnus pour être de ce peintre, quoique d'un mérite inférieur à celui-ci, et où sa manière ne paraît pas moins outrée.

Les figures sont de proportion naturelle.

On raconte qu'un ami du Caravage lui reprochant un jour de négliger l'étude de l'antique, pour copier la nature basse et triviale, ce Peintre dédaignant ce conseil, ouvrit la fenêtre de sa chambre, et montrant à son ami une Bohémienne vieille et décrépite qui traversait la rue : voilà mes antiques ! s'écria-t-il. Il se mit sur le champ à faire une figure d'étude d'après cette femme. L'ouvrage produit en un moment n'en fut pas moins admiré. Malheureusement il n'était que le fruit du système pernicieux qui égara ce peintre et tous ses imitateurs.


Boissel
C. Normand sc.

Planche soixante-onzième. Le Retour de l'Enfant prodigue; par M. Boisselier.

Ce tableau a mérité à M. Boisselier le grand prix de peinture décerné cette année.

Le sujet du concours était heureusement choisi. Voici les principaux passages de l'Evangile:

« Un homme avait deux enfans; le plus jeune dit à son
« père : mon père, donnez-moi ce qui doit me revenir de
« votre bien; et le père leur fit le partage de ses richesses.
« Le jeune homme s'en alla dans un pays étranger où il
« dissipa tout; il tomba dans la nécessité, et fut réduit à
« garder les troupeaux. Enfin étant rentré en lui-même,
« il se dit : il faut que j'aille trouver mon père. Il retour-
« na donc vers la maison paternelle, et, lorsqu'il était
« encore bien loin, son père l'aperçut, et en fut touché de
« compassion; et, courant à lui, il se jeta à son cou et le
« baisa. Son fils lui dit : mon père, j'ai péché contre le ciel
« et contre vous, et je ne suis plus digne d'être appelé
« votre fils. Alors le père dit à ses serviteurs : apportez
« promptement sa première robe et l'en revêtez. Amenez
« aussi le veau gras, et le tuez; mangeons et réjouissons-
« nous; cependant le fils aîné se mit en colère, et dit à
« son père : voilà déja tant d'années que je vous sers, et
« je ne vous ai jamais désobéi en rien; et pourtant vous
« ne m'avez jamais donné un chevreau pour me divertir
« avec mes amis; mais aussitôt que votre autre fils, qui a
« mangé son bien avec des femmes perdues, est revenu;
« vous avez tué pour lui le veau gras. Alors le père lui
« dit : mon fils, vous êtes toujours avec moi, et tout ce
« que j'ai est à vous. Mais il fallait faire festin et nous

« réjouir, parce que votre frère était mort et qu'il est res-
« suscité ; il était perdu et il est retrouvé. »

La scène touchante et patriarchale du Retour de l'Enfant prodigue avait bien inspiré la plupart des concurrens ; chaque tableau offrait quelque beauté particulière ; ce qui rend le triomphe de M. Boisselier d'autant plus glorieux. Outre le premier et le second prix qu'on décerne aux deux meilleurs ouvrages, le Jury a cru devoir cette année ajouter une médaille d'encouragement en faveur d'un troisième artiste dont le tableau s'était fait remarquer par le mérite de la pensée et du sentiment.

La composition de M. Boisselier est sage et bien entendue ; l'effet de son tableau est vigoureux, et fait juger que ce jeune artiste a étudié avec fruit les peintres italiens ; son dessin annonce aussi d'excellens principes. C'est en continuant de marcher dans la bonne route, en se garantissant des mauvais exemples, que M. Boisselier achèvera de former son talent, justifiera toutes les espérances qu'il fait concevoir, et fera honneur à l'école de M. Regnault, dont jusqu'à ce jour il a si bien mis les leçons à profit.


P. Bontemps inv.t
C. Normand sc.

Planche soixante-douzième. — L'Astronomie. Bas-relief en marbre du Musée des Monumens français; par Pierre Bontemps.

Ce morceau précieux fait partie de l'urne magnifique qui était placée dans l'abbaye de Haute-Bruyère, et qui contenait le cœur de François I.er.

Ce Vase, élevé sur un piédestal de marbre, est surmonté de deux Génies qui tiennent leurs flambeaux renversés; les ornemens dont il est surchargé, peut-être avec plus de luxe que de goût, sont travaillés avec beaucoup de soin. Huit bas-reliefs (*) en font la principale richesse; ils représentent la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Géométrie, la Poésie épique, la Poésie lyrique, la Musique et l'Astronomie. C'est cette dernière science qui est caractérisée d'une manière ingénieuse dans le bas-relief que l'on donne ici.

Un homme, qui semble être Atlas, l'un des plus anciens astronomes connus, tient une sphère céleste qu'un autre Savant contemple avec une attention profonde; tandis qu'un troisième personnage écrit le résultat de leurs observations.

Ce médaillon, ainsi que tous les autres morceaux qui décorent cette urne sépulcrale, sont dus à Pierre Bontemps, sculpteur parisien, qui, au milieu du 16.me siécle, jouissait d'une réputation presque égale à celle des Gougeon et des Pilon. Il la méritait, si l'on en juge d'après les ouvrages qui nous restent de lui. Ce bas-relief réunit la fermeté du

(*) La plupart de ces morceaux seront insérés dans le volume suivant.

ciseau, la correction des formes, et le grand goût de dessin qu'on retrouve dans la plupart des productions du siécle de François I.er, et qui malheureusement ne se conserva pas longtemps en France.

On ne sait rien de particulier sur Bontemps, et l'on ignore en quelle année il a fini sa carrière. Il travailla très-souvent sous la direction de Philibert de Lorme qui se plut à employer ses talens.

FIN DU DOUZIÈME VOLUME.

TABLE

Des Planches contenues dans le douzième volume.

PEINTURE.

Tableaux anciens.

Le mariage de la Vierge; par GENNARI. Pl. 3. Page 13

L'incrédulité de S. Thomas. — LE GUERCHIN. Pl. 4. 15

Sujet allégorique relatif à la France. — SÉB. RICCI. Pl. 5. 17

Vision de S. Bruno. — LE GUERCHIN. Pl. 6. 19

La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Jérôme et S. Thomas d'Aquin. — LE GUIDE. Pl. 7. 21

L'Abondance; grisaille. — JULES ROMAIN. Pl. 8. 23

Le martyre de S. Georges. — PAUL VÉRONÈSE. Pl. 9. 25

La naissance de la Vierge. — ANNIBAL CARACHE. Pl. 10. 27

La mort de Méléagre. — LE BRUN. Pl. 11. 29

La Vierge et l'Enfant Jésus. — LE GUERCHIN. Pl. 12. 31

L'adoration des Mages. — MAZZOLA. Pl. 13. Page 33
Continence de Scipion. — LE PRIMATICE. Pl. 14. 35
Sainte Micheline. — LE BAROCHE. Pl. 15. 37
La Vierge, l'Enfant Jésus et plusieurs Saints. — PAUL VÉRONÈSE. Pl. 17. 41
La Vierge, l'Enfant Jésus et S. Antoine de Padoue. — LE DOMINIQUIN. Pl. 18. 43
La Maîtresse du Titien. — LE TITIEN. Pl. 19. 45
Adam et Eve pleurant sur le corps d'Abel. — VAN DER WERFF. Pl. 20. 47
Le Christ en croix au milieu des Larrons. — RUBENS. Pl. 21. 49
Le Christ au jardin des Oliviers. — LE GUIDE. Pl. 22. 51
Translation du corps de la Vierge. — LOUIS CARACHE. Pl. 23. 53
Les Apôtres au tombeau de la Vierge. — LOUIS CARACHE. Pl. 24. 55
Le Christ entre les Larrons. — F. FRANCK le jeune. Pl. 25. 57
La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Pierre, etc. — LE GUERCHIN. Pl. 29. 65
S. Pierre. — PHILIPPE DE CHAMPAGNE. Pl. 30. 67
Le Christ foudroyant l'Hérésie. — RUBENS. Pl. 31. 69

Jésus-Christ portant sa croix. — Van Dyck. Pl. 34. Page 75
S. Sébastien. — Le Guide. Pl. 35. 77
S. François recevant les stigmates. — Badalocchi. Pl. 36. 79
L'Annonciation. — Fra-Bartolomeo. Pl. 37. 81
La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Etienne, S. Ambroise, etc. — Le Titien. Pl. 38. 83
Le Christ descendu de la croix. — Lucas Cranach. Pl. 39. 85
Le mariage de la Vierge. — Stella. Pl. 41. 89
Le combat d'Hercule contre les Centaures. — B. Boullongne. Pl. 42. 91
La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Marc, S. Sébastien, etc. — Contarino. Pl. 44. 95
Mutius Scævola. — Le Brun. Pl. 49. 105
Le mariage de Sainte Catherine. — Pietre de Cortone. Pl. 50. 107
Suzanne au bain. — Santerre. Pl. 51. 109
L'Adoration des Bergers. — Louis Carache. Pl. 52. 111
S. Guillaume prenant l'habit monastique. — Le Guerchin. Pl. 53. 113
L'Annonciation. — Le Baroche. Pl. 54. 115
La résurrection de Lazare. — Bonifazio. Pl. 57. 121

Prise d'une ville dont les habitans sont emmenés en esclavage. Carton. — Jules Romain. Pl. 58 Page 123
Le Christ sur la croix, entre les Larrons. — Van Dyck. Pl. 60. 127
Le Christ au tombeau. — Rosso. Pl. 61. 129
Sainte Anne faisant lire la Vierge. — Rubens. Pl. 62. 131
La Sainte Famille. — Le Guide. Pl. 63. 133
La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Augustin, etc. — Crayer. Pl. 65. 137
Le mariage de Sainte Catherine. — Tiarini. Pl. 66. 139
Un Concert. — Le Caravage. Pl. 70. 147

Tableaux modernes.

La Peste de Jaffa. — M. Gros. Pl. 1 et 2. 9
Ossian. — M. Gérard. Pl. 33. 73
Atala s'empoisonnant dans les bras de Chactas. — M. Hersent. Pl. 43. 93
La mort d'Annibal. — M. Le Mire jeune. Pl. 48. 101
Dévouement de Cimon, fils de Miltiade. — M. Devosge. Pl. 55. 117
Reproches d'Hector à Pâris. — M. Le Boulenger. Pl. 59. 125
Le Roi Candaule. — M. Menjaud. Pl. 67. 141

L'Empereur honorant le malheur. — M. DEBRET. Pl. 69. Page 145

Le retour de l'Enfant prodigue. — M. BOISSELIER. Pl. 71. 149

SCULPTURE.

Sculpture moderne.

Monument érigé à Desaix. M. MOITTE. Pl. 16. 39

Méléagre refusant de défendre sa patrie. Bas-relief. — M. LAITIÉ. Pl. 26. 59

François I.er Statue. — J. GOUGEON. Pl. 27. 61

Le Cardinal Mazarin. Statue. — COYZEVOX. Pl. 32. 71

La France appelant les Conscrits à sa défense. — M. MOITTE. Pl. 45, 46 et 47. 97

Anne de Bretagne. Statue. — PAUL PONCE. Pl. 56. 119

La Charité. Bas-relief. — SARRAZIN. Pl. 64. 135

Philoctète. Statue. — M. GIRAUD. Pl. 68. 143

Bas-relief de l'urne de François I.er — BONTEMPS. Pl. 72. 151

ARCHITECTURE.

Projets et Monumens modernes.

Plan, coupe et élévation latérale de la

nouvelle Morgue. — M. Molinos. Pl. 28. . . . . Page 65
Projet d'un Cénotaphe en l'honneur des braves, morts pour la patrie. — M. Barthélemi Vignon. Pl. 40. 87

Fin de la Table du douzième Volume.